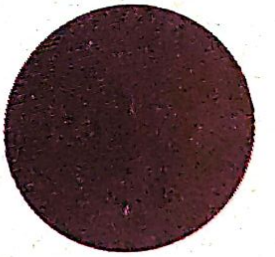
MARIN MINCU

Paradigma eminesciană

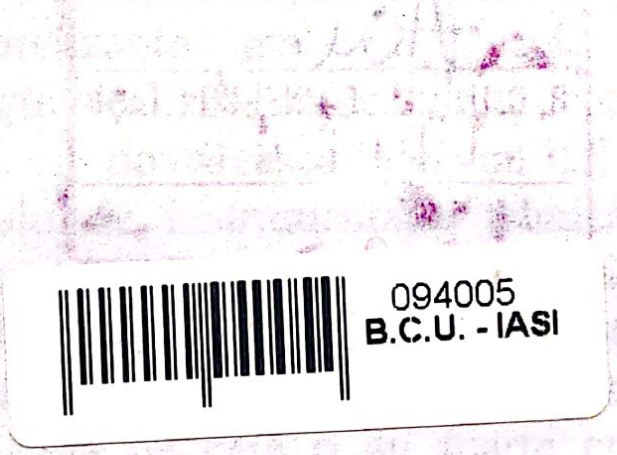


pontica

II-58. 840

MARIN MINCU

PARADIGMA EMINESCIANĂ



PONTICA, 2000
Constanța

Scanned with OKEN Scanner

ARGUMENT

Un critic adevărat – aşa cum am mai spus – se testează în primul rînd prin curajul de a aborda *poezia* şi mai ales pe *marii poeți*. Există buni critici de proză ce identifică placid procedeele narativității şi încearcă să stabilească ierarhii sau tipologii de personaje, în construcții teoretizante mai mult sau mai puțin previzibile, aceştia realizînd totdeauna un contact *mediat* cu textul, fără să dovedească nici un fel de calități speciale. Dincolo de instrumentația tehnică obişnuită, abordarea discursului poetic este ceva mai complexă, solicitînd în plus o acuitate teoretică liminară şi acea *priză nemijlocită la text*, dată de capacitatea intuiției, o aptitudine rarissimă pe care o au foarte puțini critici. Aceştia, mai întîi, îşi delimitează domeniul strict prin exercițiul intuitiv şi apoi reuşesc să construiască un sistem articulat din care derivă o grilă interpretativă ce devine şi o posibilă cale de acces sau o nouă *ipoteză de lectură*, transferabilă şi asupra altor texte sau altor autori.

Probarea unui critic creator de sistem se face de obicei în confruntarea cu poeticitatea cea mai elevată şi cu încărcătura semantică cea mai substanțială, decelate în sistemele de semne pe care le propune la un moment dat manifestarea singulară a marilor poeti. La noi, proba

Scanned with OKEN Scanner

maximă pentru un critic a fost considerată, pînă nu de mult, *aplicarea asupra operei lui Eminescu*. Toți criticii noştri importanți şi-au ilustrat apartenența estetică şi şi-au validat *metoda critică* pornind de la textul eminescian. Astfel, Maiorescu se impune ca primul critic estetic de orientare romantică prin *fixarea specificității filosofice* a pesimismului fundamental al lui Eminescu. La fel, Tudor Vianu îşi verifică eficiența comparatismului său erudit prin identificarea unor surse comune ale romantismului european şi prin studierea unor categorii retorice pe care Eminescu şi le-a asumat în mod deliberat. G. Călinescu însuşi îşi va construi sistemul critic polivalent dedicînd o exegeză exemplară tuturor probelemelor filosofice şi tuturor aspectelor poetice pe care le implică paradigma eminesciană, străduindu-se să demonstreze că *prin Eminescu geniul național a fost exprimat în coordonatele sale diferențiatoare*. După acesta, D. Caracostea – care îmbină *cercetarea literară* cu critica propriu-zisă - ridică un vast şantier al interdisciplinarității, oferindu-ne cea mai percutantă analiză a "creativității eminesciene", o adevărată performanță exegetică în care intuiția este magistral susținută şi confirmată de supleţea metodologică. Pentru prima dată, în cercetarea literară românească se depăşeşte empirismul impresionist prin conjugarea celor mai diverse metode (filologică, etnologică şi folclorică, genetică, stilistică, comparatistă, "structuralistă" şi "semiotică"). După aceşti patru mari deschizători de metodă şi întemeietori de sistem, critica românească se va emancipa cu dificultate de sub tutela lor modelizantă. De exemplu, Maiorescu va fi urmat de Mihail Dragomirescu (ce reuşeşte să se facă apreciat şi în

Scanned with OKEN Scanner

afară prin "teoria capodoperei") şi de Constantin Noica, G. Călinescu va fi continuat de Ion Negoiţescu şi Marin Mincu, Tudor Vianu va fi reactualizat de Liviu Rusu şi Al. Dima, iar D. Caracostea de D. Popovici, Matei Călinescu, Ion Dumitrescu, Ioana Em. Petrescu şi Ioana Bot. Numai Edgar Papu, ca italienist fin şi fenomenolog inocent, întrezăreşte o altă perspectivă de abordare, mai actuală, prin implicarea unei viziuni "structuraliste" neortodoxe, fără a fi receptat ca atare, tocmai datorită schimbării mijloacelor investigative tradiţionale.

În prezent, incapabili să emuleze cu predecesorii iluştri şi să descopere noi ipoteze de lucru, "exegeţii" ultimi s-au specializat în contestarea lui Eminescu fără a-şi justifica atitudinea umorală în vreun fel; se mizează incorect pe mutaţiile ambigui petrecute la nivelul orizontului de aşteptare al receptorului leneş, încercîndu-se să se inducă substituirea motivaţiei axiologice cu criterii extraestetice de cele mai multe ori de-a dreptul ignare.

Este desigur mai la îndemînă să negi valoarea paradigmei eminesciene decît să încerci s-o actualizezi printr-un efort interpretativ adus la zi. Acum doi ani, participînd la manifestările naţionale din Italia, dedicate bicentenarului naşterii lui Giacomo Leopardi, am fost impresionat de consonanţa criticii italiene în încercarea pozitivă de reîmprospătare a lecturilor leopardiene.

Acest volum bilanţier - în ceea ce priveşte abordarea lui Eminescu - propune un itinerar intermitent de lectură critică, voind să sugereze şi un posibil *parcurs formativ*. Astfel, la douăzeci de ani, susţinînd o comunicare într-un cerc studenţesc de critică, eram

Scanned with OKEN Scanner

călinescian şi maiorescian, aderînd entuziast şi misoginist la perspectiva schopenhaueriană în "O ipostază romantică a geniului". Deşi textul e arid, prin dificultatea conceptelor vehiculate, mi se pare şi acum la fel de încordat şi viabil pe cît era atunci cînd l-am scris. Pentru o edificare asupra eminescologiei, am citit apoi, cu creionul în mînă, tot ce s-a scris despre Eminescu şi a trebuit să poştulez, cu nuanţările necesare, că deocamdată nu au fost definitiv asimilaţi şi integraţi G. Călinescu şi D. Caracostea, cu toate strădaniile, uneori foarte utile, ale eminescologilor ce le-au urmat acestora: D. Popovici, Ion Negoiţescu, Liviu Rusu, Constantin Noica, George Munteanu, Ioana Em. Petrescu etc.

Astfel am încercat să schimb, după zece ani – din instinct autopolemic - perspectiva iniţială de abordare, în studiul *Luceafărul – poem al visului romantic* (apărut în *Repere*, editura Cartea Românească, 1977), şi să aduc o "interpretare nouă' (N. Manolescu), aprofundînd *viziunea onirică* (în consonanţă cu Albert Béguin din lucrarea *L'îme romantique et le rêve*) şi decelînd *cvadruplarea subiectului poetic* după sugestiile lui Jung şi G. Bachelard. Am încercat în acest mod să depăşesc "termenii antitetici" (care propulsau o lectură "alegorică" liniară, dedusă din estetica schopenhaueriană a geniului), investigaţi în studiul meu anterior, propunînd o *deschidere dilematică* a cîmpurilor de tensiuni semantice/semnificante, figurate la diverse nivele în structurile poemului. Interpretarea aceasta hermeneutică (despre care au scris cuvinte mari Edgar Papu şi N. Manolescu, printre alţii) a fost receptată imediat de critică şi de public, devenind un loc comun al exegezei

Scanned with OKEN Scanner

eminesciene. Tentația noutății acesteia a născut şi un plagiator de proporții, în persoana lui Petre Gorcea, care reia toate ideile şi argumentele noastre într-o "rescriere" de peste 300 de pagini, intitulată tautologic *Steaua din oglinda visului* (Cartea Românească, 1983), fără a cita sursele şi împrumuturile, aşa cum ar fi fost firesc. Probabil că reapariția studiului nostru din 1977 într-un volum extins, în colecția de "Texte comentate" a editurii Albatros (1978), i s-a părut că-l absolvă de citările de rigoare, cum se întîmplă de obicei cu interpretările "clasice" care devin nutriment "anonim" pentru componenții nevolnici ai tribului. (Trebuie să-mi găsesc timp, însă, să-l dau în judecată pentru furt pe atît de inocentul universitar piteştean, pentru a reteza tentația altor plagiatori de a proceda la fel!)

După lectura "dilematică", în simultaneitate cu preocupările noastre *textualiste* şi *textualizante* din anii '80, am descoperit surprinzător un Eminescu, *autor de Text*, în sensul cel mai sofisticat cu putință şi sugestiile noastre în această direcție (aplaudate chiar de Livius Ciocârlie), împrăştiate în *Eseul de textualizare poetică* (Cartea Românească, 1981), au fost, mai în urmă, redefinite şi amplificate în cursul despre Eminescu ținut în fața studenților mei de la Facultatea de litere şi filosofie din Firenze între 1982-1989 (curs rămas nepublicat), şi în studiul "Insula-n insulă", apărut mai întîi în revista *Luceafărul* (1983).

Mai adaug studiul "Amore e morte" (publicat ca introducere la ediția italiană a prozei eminesciene, *La mia ombra e altri racconti*, colecția Biblioteca Universale, Rizzoli, Milano 2000), în care încerc să demonstrez

Scanned with OKEN Scanner

dannunzianismul maladiv al textelor narative şi unele procedee textualizante instinctive. În fine, public în premieră un eseu "plaisirist" despre corespondența – descoperită recent - dintre Eminescu şi Veronica Micle, intitulat "Iubirea arhetipală" ce reprezintă nucleul unei proiectate lucrări care sper să apară înainte ca cineva să se grăbească să-mi fure ideea!

În încheiere, este important să accentuăm că, orice s-ar spune de către unii "dilemişti" intratabili, Eminescu constituie o paradigmă culturală, literară şi existențială a cărei importanță axiologică nu mai poate fi clintită. În timp, orice cultură europeană şi-a construit asemenea figuri emblematice în jurul cărora s-au rotit semnele semiotice axiomatice care au edificat-o şi au consacrat-o în contextul mai larg al universalității. Dar receptarea paradigmatică centripetală a unei singure personalități creative nu împiedică nicidecum apariția şi cultivarea altor paradigme creative care să sporească zestrea axiologică a unei culturi sau literaturi. Pentru a confirma Modelul Eminescu, au apărut alți cinci poeți "paradigmatici" (Arghezi, Blaga, Bacovia, Ion Barbu, Nichita Stănescu) în perioada modernă şi postmodernă. Vor mai apare, neîndoielnic, şi alții, pe măsură ce vor fi selectați de sensibilitatea receptoare. De asemenea, au apărut critici şi interpreți excepționali care au abordat, cu instrumente adecvate, opera marilor poeți din secolul XX, ilustrîndu-şi valoarea proprie prin confruntarea fertilă cu aceştia. Nu aş vrea să se înțeleagă de aici - în mod eronat - că cine nu s-a ocupat niciodată de opera lui Eminescu ar fi un critic mai puțin important. Orice critic adevărat îşi manifestă vocația reală şi-şi augmentează

Scanned with OKEN Scanner

personalitatea inconfundabilă referindu-se la autorii cei mai diverşi şi confruntîndu-se cu materia literară ce-i este afină! "Testarea" creativităţii criticilor prin Eminescu se pare că a contat în mod esenţial numai pentru o anumită mentalitate istorică. Aşteptăm impunerea altor paradigme actuale care să îmbogăţească literatura română, provocînd critica mai tînără la o aplicare cît mai acută, aptă să-i argumenteze autoritatea şi să-i dovedească autonomia estetică.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

O IPOSTAZĂ ROMANTICĂ A GENIULUI (LUCEAFĂRUL)

Mai puțina înclinație speculativă, în planul larg filosofic, a făcut, pe mulți, să-l trateze pe marele poet național, Eminescu, ca pe un caz ciudat. Asta - mai ales în vechea istoriografie literară de pînă la G. Călinescu. În realitate, românul este dotat cu o fină dialectică a ideilor, şi Eminescu a putut fi explicat în perioada din urmă de la nivelul care i se cuvenea. În general, geniile se manifestă în dezacord față de mentalitatea contemporană lor. Hieratice în atitudini, tenebroase în profunzime, par ciudate şi inexpugnabile. Comportamentul lor superior este explicat, în majoritatea cazurilor, prin eufemismul inadaptabilității. Şi Eminescu este primul şoc genial, ce zguduie, dintr-o latență seculară, spiritul românesc cult. Apariția sa stelară, mai ales în lipsa acumulării unei tradiții de lungă durată, a rămas multă vreme o enigmă pentru cei ce l-au abordat. Este stimabilă totuşi acumularea de sugestii şi idei datorate lui Gherea, Maiorescu, Ibrăileanu, Lovinescu, Vianu, Pompiliu Constantinescu, Dimitrie Popovici etc. Gherea îl trata sociologic, adică vulgarizant (fără a i se nega criticului meritul pionieratului în punerea unor probleme care vor face şcoală - vezi mai recent Liviu Rusu), pe cînd

Scanned with OKEN Scanner

Maiorescu s-a aşezat la cealaltă extremă, asimilîndu-l complet teoriei geniului schopenhauerian. Ocolindu-l, Eugen Lovinescu n-avea un instrument critic pe măsura operei filosofice. Pompiliu Constantinescu are cîteva intuiţii notabile, dar nu insistă, iar Tudor Vianu rămîne la descripţia sumară. Geniile sunt sortite să-şi aştepte perechea pentru a fi scutite de opacitatea unor interpretări necorespunzătoare, şi George Călinescu, ca un *alter-ego* al poetului, a apărut la timp. Exegeza sa rămîne unică şi de neatins, de aceea imaginea lui Eminescu oferită de el, va dăinui neştirbită. Poate doar poema *Luceafărului*, asupra căreia ne oprim şi noi, îşi va deschide în timp noi semnificaţii, concomitent cu spiritualitatea noilor epoci. Spiritul modern, antiromantic pînă la fobism, încercînd echilibristica hazardată cu ritmul frenetic al tehnicii actuale, se dovedeşte lezat, obosit chiar, incapabil să recepteze din nou, de la un nivel corespunzător, valorile spirituale şi estetice circumscrise în poem. Este observabilă o scădere ascendentă a posibilităţilor de înnoire în interpretare, cu opriri nesemnificative, sociologistice, asupra pesimismului poetului. Dacă-l fixăm pe *Luceafăr* printre noi, coborîndu-l din înălţimea sa, toată strălucirea luciferică piere trivializată. În timp, genialitatea rămîne, totuşi, numai prin capacitatea de a acţiona mereu cu o noutate repetabilă şi ireductibilă asupra concepţiei estetice a unor societăţi succesive.

O strîmtă fixare în explicarea şi comentarea *Luceafărului* reuşeşte să caracterizeze doar epocile de epigonism critic. Este exact acea inutilă discuţie cunoscută, care încerca prin tot felul de formulări critice să diminueze, nivelînd şi topind, nejustificat, "răceala"

Scanned with OKEN Scanner

inumană a *Luceafărului*. Diverse elucubrații în interpretarea *Luceafărului* se debitează, de obicei, cînd se încearcă false demonstrații riguroase, plecîndu-se de la simple mărturii documentare ale poetului sau argumentări pe bază de fragmente disparate, existente în atelierul demiurgic eminescian, descoperit postum. În cazul *Luceafărului*, este indispensabilă cuprinderea de la înălțime a poemului, iar nu rătăciri labirintice prin peşterile operei postume. O simplă sugestie a poetului pe marginea manuscrisului deschide căi nebănuite de interpretare, dar este insuficientă. (Ion Negoițescu a ilustrat cu mare talent fața "plutonică" postumă a lui Eminescu, dar imaginea aceasta nu este totuşi contrară poetului relevat de G. Călinescu, ci se subsumează viziunii călinesciene, dezvoltînd-o).

Luceafărul transcrie coordonatele simbolice, în forma unui mit filosofic, ale inițierii geniului în plan erotic. Soluția finală este liniştirea totală, seninătatea, abstragerea în ataraxie. Pînă mai recent, s-a încercat o penibilă mascare, prin exerciții sofistice destul de dificile, a afirmării pesimismului filosofic eminescian. În majoritatea cazurilor, nu se ține cont de disocierea între un pesimism cu rădăcini sociale şi unul filosofic, izvorît pe cale gnoseologică. Primul detemină adesea pe al doilea, dar acesta din urmă poate să apară şi indiferent de orice condiționare socială. Este pesimismul declanşat de cunoaşterea filosofică ireversibilă. Prometeu şi Oedip la greci sunt nişte pesimişti, după cum şi Faust, în timpurile mai apropiate, la europeni. Aceştia sunt numai titani, pe cînd Hyperion (cel care merge deasupra) epuizează un ciclu inițiatic la o mare amplitudine filosofică, sărind

Scanned with OKEN Scanner

peste faza de titanism. Faust, fiind un fel de hibrid între geniu şi titan, pleacă de la ataraxie, încercînd o recuperare în plan teluric. Punctul de maximă liniştire iniţial, pare totuşi neverosimil şi nici finalul optimist al căutărilor faustice nu e prea firesc. Se recunoaşte aici *tezismul* elaborat al lui Goethe. Se va vedea că Hyperion realizează o experienţă faustică în plan erotic şi-i dă echivalenţe gnoseologice, fără ca el să-şi schimbe locul, la care este damnat prin genialitate. De reţinut că e vorba de Hyperion - geniul de natură romantică, dar poate fi şi geniul în general.

Geniul romantic apare dotat cu capacităţi cognitive absolute în timp, manifestînd din această cauză o totală indiferenţă (cel puţin teoretic) faţă de lumea fenomenală. Depăşind efemeritatea contingentului, condiţia caracteristică existenţei sale este seninătatea. Ca întruchipare fenomenală, trăind totuşi în contingent, simte mizeria condiţiei umane ca atare şi o contemplă cu înţelegătoare condescendenţă. Melancolic, se izolează într-o hamletiană solitudine. Are vocaţia marilor faceri cosmice şi, imperturbabil, asistă la mişcările pitice ale microcosmosului uman. Părînd asocial, intră în opoziţie cu timpul său. Percepe esenţele şi construieşte în plan metafizic. Ca activitate concretă, este predestinat ataraxiei, diferenţiindu-se net de naturile titanice, care participă la evenimentele sociale. Hyperion presupune faza titanică depăşită.

Se cade adesea în platitudinea de a se considera că metafizica (înţelege speculaţia filosofică) n-ar fi şi ea în fond tot un rezultat al cunoaşterii practice a lumii. În realitate, orice filosofie are la bază cunoaşterea practică a

Scanned with OKEN Scanner

lumii pe care o neagă sau, dimpotrivă, o transformă în principiu generator. Pentru Eminescu, Schopenhauer venea ca o soluție ultimă în urma unor căutări răscolitoare ale poetului, irezolvabile practic în spațiul în care se mișca. Privit de la înălțimea geniului, Schopenhauer avea toți sorții de a fi urmat. Optimismul caracterizează omul acțiunii, omul care nu cugetă, sau cugetă empiric. Ipostaza pesimismului, seninătatea, este proprie geniului, care *CUNOAȘTE*, știind *cum* și *ce* va urma. Se poate afirma fără hazardare că pesimismul devine o condiție a cunoașterii, sau, mai exact, un efect al cunoașterii filosofice. Bineînțeles că vorbim despre geniile absolute, care cred că au descoperit esența ultimă a lumii. (În cazul de față - despre geniul romantic.) Afirmînd seninătatea ca singura rezolvare în urma fausticei (termenul a mai fost folosit și de P. Constantinescu) experiențe erotice a lui Hyperion, interpretăm pe Hyperion ca simbol al geniului romantic. El nu e nici "geniu titanic" și nici o ipostază intermediară de trecere de la titan la geniu. Această interpretare a lui D. Popovici (preluată de M. Călinescu) nu-i justificată în *Luceafăr*, iar aici avem în vedere numai această poemă. D. Popovici găsește ilustrat în *Luceafărul* un conflict dramatic între natura divină și dorința telurică a lui Hyperion, între geniu și titan. Cu toate că face deosebire între esența pur contemplativă a geniului și participarea activă la seismele sociale ale titanului, D. Popovici, probabil din exces de argumentare a ipotezei sale despre titanismul eminescian (preluată, de fapt, de la D. Caracostea), afirmă existența titanică a lui Hyperion. Ar fi și aici un fel de dedublare a geniului, dar ipoteza este

Scanned with OKEN Scanner

neverosimilă. Geniul are o existență statică, încadrată de o gîndire conceptuală. Mişcările sale descriu un ritual supus unei necesități superioare. Hyperion parcurge un ciclu de transformări involuntare, integrate unui circuit cosmic. Titanul se avîntă vertiginos, din impulsuri voluntare, spre cucerirea a ceea ce-şi propune. Violența şi îndrăzneala irațională, fapta răzvrătită predomină în comportamentul său. Ipostaza titanică a lui Hyperion ar fi cerut dragostea Cătălinei în mod vehement, cum se întîmplă în *Fata în grădina de aur*, sau ar fi încercat să surpe totul, pînă la ordinea universală existentă. Geniul Hyperion, însă, numai geniu în tot poemul, are mişcări lente, chiar monotone, supuse unui circuit închis. Nu-i titanul care acționează răzvrătit, ci geniul care rămîne în expectativă, fără indignări clocotitoare, şi mai ales, fără mari sinuozități afective, presupuse existente în faza de cunoaştere fenomenală, dar depăşite cînd s-a ajuns la contemplație pură.

În *Luceafărul,* geniul ia parte la situații de coloratură erotică, în care rămîne suveran, anticipînd totul prin capacitatea sa cognitivă absolută. Seninătatea, în sens strict filosofic, este activă tocmai prin atitudinea de renunțare ce o implică. În poema lui Goethe, Faust se mişcă într-un ciclu de acțiuni impulsionate titanic. Afirmă, neagă şi repetă. Inițial se rupe de liniştea filosofică sau fuge de ea, fiind deci o pseudo-linişte. El este un titan ce tinde spre ipostaza geniului. Impulsurile erotice ale geniului eminescian exprimă o experiență faustică a acestuia (luată ca simplă tentație), avînd o rezultantă nulă şi declanşînd ataraxia, care, de fapt, era imanentă condiției de existență fenomenală a geniului

Scanned with OKEN Scanner

romantic. Faust, dacă n-ar fi fost condus spre moarte, în aspirația de împlinire în geniu, ar fi ajuns implacabil la ataraxie, şi astfel ciclul se repeta. La Eminescu, aproape toată erotica sa, anterioară *Luceafărului*, reprezintă o trăire naturală exuberantă. Situația este inversată în comparație cu poemul goethean. Luăm erotica eminesciană în întregime, pînă la *Luceafărul*, ca o trăire faustică în plan teluric. În poemă, în momentul în care geniul încearcă, fără entuziasm, o tentativă erotică, verificarea atașaxiei ca ultimă soluție devine evidentă. Există, deci, tentația de ameliorare a condiției ataractice a geniului ca experiență faustică în plan erotic, dar incompatibilitatea cu factorul terestru (lumea speței în general) dă un rezultat final nul. De aici atitudinea de indiferență şi seninătate. La Hyperion, atarąxia nu e un efect al voinței transcendente, ci rezultă din nonconcordanța esențială a factorilor puşi să se realizeze reciproc în plan erotic. Încercarea geniului devine o experiență ontologică pe tărîm erotic. Erotica ține de geneză, dar şi de alterare. Determinantă față de viață şi moarte este primordială în microcosm. Ocupă şi un loc fundamental în cadrul creației cosmice din punct de veder speculativ. Astfel, creația în cadrul poemului se supune temei esențiale. Nu se putea erotică şi cunoaştere, fără închegări uranice, mai ales la Eminescu. Erotica în microcosm are o finalitate genetică - procreația. Dar cernerile şi închegările cosmice, în poema *Luceafărul*, reprezintă doar ilustrarea experienței contemplative a geniului, fiindcă aici erotica este proiectată ideal, adică în metafizica ei interioară, iar nu suprapusă circuitului speței. Numai în acest sens, geniul s-ar coborî spre o

Scanned with OKEN Scanner

trăire fenomenală, spirituzlizînd-o. Acea unică "oară de iubire" apare solicitată şi în *Pe lîngă plopii fără soţ*. Şi acolo neîmplinită, este transfigurată, comunicînd în sfere transcendente. Geniului, procreaţia repetabilă îi este indiferentă, fiindcă el are accesibilitate la esenţe. Dacă acceptă experienţe erotice, acestea trebuie să corespundă unei înalte spiritualizări. ţinînd seama de natura celui de al doilea factor, predominant telurică, eşecul geniului este inevitabil.

Ajungem, în mod necesar, la problema pusă de G. Călinescu: conţine *Luceafărul* o intenţie satirică? Credem că nu, altfel valoarea poemei ar fi mult diminuată. Dorinţa realizării erotice a geniului aşază distanţe stelare faţa cu instinctualitatea "soldatului ţanţoş". Geniul, în tentativa sa cognitivă, nu concepe să-l repete pe acesta. Repetînd aceeaşi ipostază, compromisul ar fi evident. Or, geniului, prin definiţie, acest lucru îi este străin. Mişcările sale se înscriu pe orbite extreme. Aici dedublarea ar fi sărăcit geniul. Tentativa erotică a lui Hyperion era ratată în virtutea unor necesităţi obiective, în planul existenţei sale ca o entitate închisă, însă încercarea nu era exclusă. Pornirile afective spre Cătălina reprezintă reacţii de reflex la excitaţia telurică exercitată de aceasta. În fond, asemenea reacţii sunt involuntare, fiind declanşate totdeauna sub impulsul voliţional al Cătălinei. Nu trebuie abstractizat prea excesiv Hyperion, dar şi umanizarea exagerată dăunează. Întruchipările fenomenale ale lui Hyperion descriu extremele: îngerul şi demonul, frumuseţea absolută şi pasiunea absolută. Şi într-un caz şi în altul, factorul teluric, lipsit de vocaţie transcendentă, nu rezistă şi îşi abandonează tentaţiile. Cătălina este

Scanned with OKEN Scanner

mînată de magnetismul instinctiv al speței spre factorul de măsură egalizatoare - Cătălin. Femeia, ca reprezentantă a speței, rămîne legată esențial de procreație. Pentru romantici, femeii îi lipseşte vocația înălțării în transcendent. Nu o interesează legile generale ale existenței în substratul lor metafizic. Toate imboldurile ei gravitează în jurul erosului. Femeii îi repugnă rătăcirea în domeniul abstracțiilor goale şi nu este niciodată constructivă. Chiar dacă înțelege filosofia, n-o interesează prea mult, ba chiar o plictiseşte. Cînd e înzestrată cu puțin talent, acesta ține de intuiția senzorială. Viața practică, prin excelență telurică, rămîne domeniul ei de manifestare. Cătălina, ca simbol al factorului teluric, acumulează, la modul general, trăsăturile speței. Aici nu există nici o dedublare, însă, coborîtoare mitologic din Eva biblică, cea avidă de curiozitate, nu i se refuză visarea. Visarea, în acest caz, ține de dorințele sexuale excesive, refulate în faza puberală din cauza unor convenții morale, şi sublimate artistic. De aici, în psihologia populară, imaginea unui Făt-Frumos. La Cătălina, căreia i se presupune oarecare rafinament, visarea nu poate să se îndrepte decît spre Luceafăr-geniu, spre un absolut pe care ea, totuşi, nu-l poate concepe. Îl intuieşte empiric şi este atrasă spre el ca într-un joc frumos, dar fără a pierde conştiința că totu-i doar un joc. Poate fi interpretat ca un divertisment interesant, dar nu-i circumscrie nicidecum vreo complexitate psihologică. În fond, ține de automatismul puberal instinctiv, cînd fetele au boala "zburătorului". Toate "înălțările" Cătălinei spre Luceafărul-geniu se petrec în stare *onirică* (lucru ce nu trebuie uitat), altfel,

Scanned with OKEN Scanner

locul geniului este substituit lui Cătălin, cu multă candoare şi naturalețe. Cătălina nu are probleme de conştiință, ci continuă, tot ca divertisment, încredințarea dorințelor sale Luceafărului. Divertismentul acesta pare "cochetărie" de Dalilă (cum îl interpretează G. Călinescu), dar în realitate exprimă aspirația spre puritate, firesc umană. În joc transpare spontan puritatea cea mai desăvîrşită a omului, rezervă a fondului de candoare infantilă. Chiar şi Cătălin, ca o categorie umană egalizatoare, factor de reciprocitate în plan erotic (şi în general teluric), pentru a corespunde momentan ritualului de solemnitate, este pus să vorbească despre iubire cu multă profunditate. Nu-i un contrast flagrant şi nici o dedublare. Sunt atitudini fireşti, specifice manifestării categoriei umane în general la un anumit moment. Între ceea ce doreşte fata în visele ei şi participarea accentuat telurică la viața normală a "speței" nu există nici o punte de legătură. "Înălțările" onirice ale Cătălinei sunt anulate complet de concupiscența sa erotică cu terestrul Cătălin. Orice încercare de echilibru erotic între Hyperion-geniul şi Cătălina - reprezentanta comună a speței este absurdă. Hyperion-geniul, pierdut în nebulozitatea sa metafizică, nu poate fi urnit din locul său. Fiind nemuritor (la modul ideal), împrăştie o imponderabilitate restrictivă. "Comuniunea" erotică a geniului, la un numitor teluric, se exclude, dată fiind limita infinită a numărătorului, dar reacția sa nu este cea de sarcasm, fiindcă nu există nici o posibilitate de suprapunere a factorilor. Aspirațiile erotice ale lui Hyperion, pe de o parte, şi ale Cătălinei, pe de altă parte, sunt comparabile cu mişcările unor maree periodice, dar unele pe planeta noastră (cele ale

Scanned with OKEN Scanner

Cătălinei) şi altele înt-o galaxie îndepărtată (ale geniului). Ele sunt intangibile. Un vid al nimicniciei pulverizante le desparte. Atitudinea finală a geniului Hyperion nu mai are nici un echivoc. La asemenea desfăşurări ale grandiosului cosmic, unde o necesitate superioară predomină, toate încercările geniului de a se rupe de condiţia sa rămîn inutile. El însuşi ajunge la convingerea "cunoscută" că nu poate exista decît aşa. Dacă s-ar percepe un conflict moral, acesta ar fi interior naturii geniului şi subsumat ataraxiei.

Cronica, 1965

Scanned with OKEN Scanner

"FATA-N GRADINA DE AUR"
sau aventura epică a limbajului poetic

Despre sursele şi geneza "Luceafărului", lucrurile esențiale le-a spus D. Caracostea în **Creativitatea eminesciană** (Fundația regală pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1934). Cu această ocazie aş vrea să mă opresc puțin asupra variantelor morfologice pe care le-a traversat basmul românesc cules de R. Kunisch (în **Bukarest und Stambul. Skizzen aus Ungarn, Rumänien und der Türkei**, Berlin, 1861) pînă să devină textul cunoscut al poemei analizate altădată cu perspective critice diferite (vezi studiul "O ipostază romantică a geniului - **Luceafărul**" în **Critice I**, E. P. L. , 1969, pp. 7-17 şi "**Luceafărul** - poem al visului romantic" în **Repere**, Cartea Românească, 1977, pp. 59-118). Mi se pare util să insist acum asupra modalităților de contragere şi absorție a elementelor diegetice din "Das Mädchen im goldenen Garten" în proiecția simbolică a instanțelor textualizante cînd, deodată, prin lectura sonoră a basmului versificat în varianta "Fata-n grădina de aur", mi s-a relevat întîmplător ceea ce aş numi **aventura epică a limbajului poetic** sau, altfel spus, **poieticitatea** "Luceafărului" ce se dezvăluie genuin în **rostirea discursului**, ca formă autonomă, prin care

Scanned with OKEN Scanner

poemul vorbeşte despre sine, despre **direcţiile** oganizării structurale şi despre inter-relaţiile ce se stabilesc la nivelul avantextului şi al instanţelor textuale. Pe măsura avansării lecturii **a voce** se petrece o conştientizare treptată a structurilor textului, ce se caută sau îşi încearcă astfel opţiunea dilematică în însuşi **traiectul versificării**. Cel mai bine se poate urmări acest proces prin trecerea de la o variantă la alta. **Variantele**, atunci cînd există, scot în evidenţă procesul ambiguu de activare a discursului poetic prin punerea în act a unor valenţe expresive şi semantice pre-existente semiozei literare şi prin combinarea şi asamblarea infinită a părţilor componente. Se constată astfel prin compararea variantelor cum are loc **opţiunea fundamentală** a poemului şi cum aceasta, odată găsită, îşi subordonează totul sistemului opţional final. Pe parcursul a aproape zece ani cît a durat gestaţia "Luceafărului", varianta "Fata-n grădina de aur" constituie, credem, un moment important în clarificarea sistemului poetic eminescian.

Iată începutul acestui text: **"A fost odat**-un Împărat, el fu-ncă / **În vremi de aur ce nu pot să-ntorn,** / Cînd în păduri, în lacuri, lanuri, luncă, / **Vorbeai cu zeii, de sunai din corn. / Avea o fată dulce, mîndră,** pruncă, / **Cu cari basme vremile ţ-adorn", /.../ E rău poetul care n-o numeşte, / Barbară ţară unde-al ei renume / Încă n-ajuns - şi chipu-i răpitoriu / Nu-i de privirea celor muritori"** (s. n.) De la aceste versuri, puţin şi mult prea în grabă citite, chiar şi pînă astăzi, chiar şi de cei mai mari cititori ai poeziei eminesciene, începe povestea facerii "Luceafărului", o poveste spusă în versuri, cu formula stereotipă "a fost odată" şi cu

Scanned with OKEN Scanner

imaginea **vîrstei de aur a Logosului**, cînd comunicarea poetică era imediată, pentru ca să conțină apoi marea dilemă a poetului, zbaterea lui între aspirația către o **poezie pură**, dezlipită de contingent și condiția dramatică a eului liric care ar dori să îmbrățișeze totodată și lumea concretă, palpitînd de viață. Dar la o lectură **a voce** trama basmului dispare, lăsîndu-ne să citim povestea **Logosului** și a situării actantului poetic, care nu știa încă, atunci cînd se apuca să versifice basmul cules de Kunisch, dacă va opta pentru "frumoasa fără corp" (întruchipare a desăvîrșirii formei) sau pentru "trecătoarea tînără femeie" (ipostază a poeziei mult mai apropiată de realitatea concretă). Despre această primă "variantă" a "Luceafărului" s-au spus multe, între altele că e "un basm în maniera Bojardo" (G. Călinescu), destul de hibrid și compozit, destul de obscur, dar nu s-a observat că ea conține cheia adevărată a poemului. Pentru a înțelege poemul "Luceafărul", **summa** creației eminesciene, trebuie să calci mai întîi pe terenul mult mai sigur al acestei poveşti versificate de o materialitate mai grea, mai acaparantă, unde se completează și se explicitează mult mai clar problematica logosului, fără **polivalența** oferită de încărcătura simbolico-alegorică a textului finit. În basmul versificat se poate urmări mai direct cum anume poetul este antrenat în dubla condiție a limbii, care este și "prea frumoasă", intangibilă, pură și claustrată, cînd aspiri către ea, dar și efemeră și pulverizantă, "divizată", atunci cînd geniul o domină, lăsînd să vorbească prin el "glasul mîndru de eternă gură".

Scanned with OKEN Scanner

Aşadar, nu *Luceafărul* este "abstract" şi "conceptual", cum s-a spus, ci invers, prima variantă e mai abstractă structural şi, în acelaşi timp, mai genuină în exprimarea ideilor, mai puțin acoperită de vălul inextricabil al poeziei. Stanțele ariosteşti, în care Eminescu toarnă limba, sunt pînă la un punct perfecte. Primele 7-8 strofe n-au nici o ştirbitură, nici una. Cu tot scenariul narativ şi mai ales prin el, limba intră în joc şi vorbeşte foarte frumos aici, pentru simplul şi crucialul motiv că ea acceptă să vorbească despre sine în procesualitatea semiozică.

Frumoasa fată, claustrată în mod artificial, e deci un reflex al figurii Poeziei (cum este orice eroină eminesciană; numele ei generic este de fapt Poesis - îl găsim în proza "Geniu pustiu" şi în alte opere în versuri). Iată deci adevărata poveste: Poetul şi Poesis, poetul ca tînăr aspirant la mîna frumoasei claustrate, şi apoi ca "zmeu" blestemat să nu-şi poată părăsi condiția de "nemuritor". Închisă în palatul ei, Frumoasa e desprinsă de lumea concretă, vitală, şi nu se vede decît pe sine, oglindindu-se fără timp în propria-i perfecțiune feciorelnică şi paradisiacă. Acest spațiu fastuos şi autoreflectant poate fi chiar sediul artificial al poeziei: "Fereastra-i oarbă, deşi stă perdeaua, / De-aceea-n sale ard lumini, făclii / şi aerul, pătruns de mari oglinzi, / E răcoros şi de miroase nins". Într-o puritate narcisică şi înghețată, ea există şi nu există, în această absență de timp real, în "noaptea-i eternă prefăcută-n ziuă". Pentru a ajunge la ea feciorul de împărat Florin (o ipostază a eului aspirînd la desăvîrşire, aşa cum apare şi eroul din basmul geamăn, "Miron şi frumoasa fără corp"), trebuie să nu

Scanned with OKEN Scanner

poposească în valea **Aducerii-aminte**, să se desprindă de dorurile-i efemere (de legăturile pământeşti ale limbii care este şi memorie afectivă), de valea înflorită cu tei a vieţii şi să-şi găsească **singur** calea trecînd prin avatarurile danteşti ale discursului amoros. De asemeni, el trebuie să se desprindă şi de cealaltă **Vale**, a **desperării**, a tenebrelor şi a spaimelor indescriptibile, în care logosul înnebuneşte, spărgîndu-se în "mii de guri" lipsite de sens, în care, cu alte cuvinte, e stăpîn coşmarul grăirii. Iată-l poposit în această pădure în care logosul e "desperat" la modul poesc: "Dădu de-o vale-n asfinţitul serii. / Întunecoasă-i, cum o simt doar orbii. / Şi fîlfîiesc prin aer rece corbii (...) **Urechea-i trează a dumbrăvei gure / Le asculta şoptind din mii de laturi / Şi corbii croncănesc şi zboară-n fală / În aer clar ca pete de cerneală...**" (s. n.). Un logos care să semene prea mult cu viaţa, ca şi unul prea asemănător cu moartea, trebuie ocolit. Cu ajutorul sfintei Duminici, feciorul de împărat va găsi drumul de acces către frumoasa fată, prin magia simplă a unui limbaj sărbătoresc, **duminical**, prin **floarea** şi prin **pasărea** vrăjită, prin visare şi inspiraţie. Poezia însăşi, în puritatea-i îngheţată, artificială, suferă şi vrea să soarbă aerul vieţii, aşteptînd să fie scoasă la lumină, în clipa efemeră, dar plină: "Şi de voiţi cu viaţă să mai suflu / Deschideţi uşi, ferestre, să răsuflu..."

Dar tocmai aici poemul cunoaşte marele-i **nod** contradictoriu, marea-i răsturnare de sensuri. Frumoasa este zărită şi de un "zmău" (pentru noi, ipostaza absolută a eului poetic), pentru care ea reprezintă cu totul altceva; nu numai ceva intangibil, ci o "trecătoare tînără femeie". Motivul căutării nemuririi Logosului poetic se ciocneşte

Scanned with OKEN Scanner

dramatic de celălalt motiv, invers, al atracției cerescului față de pământesc. Aventura epică a limbajului poetic cunoaşte acest punct tensionat şi irezolvabil al ambiguității lui fundamentale. Ce este Logosul poetic ? Desprindere totală de contingent, îngemănare fericită între Poet şi Poesis pe calea inspirației şi a visului, rostire festivă, duminicală, izvorîtă din magia iubirii (acel "amor" dantesc) sau zbatere imposibilă de cuprindere în limbaj a pământescului, a clipei, de spargere a legilor eterne, efort de intrare în timpul concret şi nesfîrşită amărăciune a neputinței străbaterii totale a acestui zid transparent ?

Apariția "zmeului" ridică problema dublului **amor** al Logosului, a acestui **nod** crucial de iubire în două sensuri inverse. Cînd e eterată, poezia (limba în ipostaza ei de poezie), visează un **amor** pământesc şi fericit, o fugă cu Florin (un fel de "rege-al poeziei, vecinic tînăr şi ferice") pe aripile "corăbiei zburătoare" a visului inspirat; cînd e ancorată în efemer ea, Limba, Poesis în varianta folclorică, se înspăimîntă de faptul că violența exercitată asupra ei ar putea-o pîrjoli şi îngheța, ar putea-o ucide în uscăciunea lui ascetică, necruțătoare: "- O geniu mîndru, tu nu eşti de mine. / De-a ta privire ochii mei mă dor. / Sîngele meu s-ar stoarce chiar din vine. / Căci m-ar usca teribilu-ți amor!/ - Curînd, s-ar stinge viața mea, străine. / Cînd tu m-ai duce-n ceruri lîngă sori. / Frumos eşti dar a ta nemurire / Ființei trecătoare e pieire". Dublă ipostază, încrucişată dilematic deci, pentru subiect şi pentru Poesis: eul poetic aspirînd către o "frumoasă fără corp"; şi forma nemuritoare, iubind fără putință de apropiere o umbră trecătoare:

Scanned with OKEN Scanner

arhetipul Poeziei ciocnindu-se de arhetipul propriei negații; încordarea poemului de a depăși această gravă dilemă a **formării propriului său logos**, acceptarea de către acesta a sacrificiului suprem, al ieșirii din eternitate și al ancorării în timp: "Da, moartea! Pentru-o clipă de iubire / D-eternitatea mea să mă dizlege, / Să văd în juru-mi anii în peire, / Să am în inima mea moarte rece, / Să fiu ca spuma mării în clipire, / Să văd cum trec cu vremea care trece". Sacrificiul este imens și dureros. Un **"magna petis"** spus cu sfîșiere lăuntrică în fața necruțătoarei Logos-Poesis: "- Ah! ce-ai cerut, femeie trecătoare, / Femeie scumpă, ca să-mi mîngîi chinul! / **Deasupra lumei risipite-n șoapte / El se-nălța - un curcubeu de noapte**" (s. n.). Subiectul acceptă să-și părăsească eternitatea și să ancoreze într-un logos pulverizat de "șoapte" lumești; Vocea, "eterna gură" acceptă să devină mii de voci, să-și piardă transcendența, fapt însă foarte firesc în ordinea poeziei de totdeauna. Lecția lui Adonai îl învață însă că autentic este numai logosul etern: "Nimic etern în tremurul sclipirei; / **În van adun și-și grămădesc lumina / În cărți și scrisuri**, și în van s-agață / De vis etern sărmana lor viață..." (s. n.).

"Sclipirea" efemeră nu e totuna cu Soarele (cu maximala astrală a sensului), șoapta nu e totuna cu Vocea; există o transcendență a Logosului, din care poezia e doar o ieșire; o ieșire a Logosului din sine, o dezlipire de instanța a-temporală a Rostirii.

Ca orice poet problematizant, Eminescu aspiră aici la ieșirea din limbajul efemer al poeziei, la o desprindere totală de Logosul poetic și găsirea (ca ipoteză, desigur...) a unui Logos ultim, atemporal, a unui "cuvînt-oprit" care

Scanned with OKEN Scanner

să nu intre niciodată în rostire, în alipirea sa totală de o situație pragmatică. În același timp, invidiază de moarte acea fericită și simplă îngemănare între Poet și Poezie, acea înflorire a inspirației, menindu-le celor doi fugari o **sciziune morală**: "Un chin s-aveți: **de-a nu muri deodata!**" (s. n.).

Acum, cînd se-mplinesc o sută de ani de la apariția *Luceafărului* ne întoarcem, poate nefiresc, (din păcate prea scurt și fără să putem produce aici toate "probele"), către acest poem-basm, citindu-l din nou, chemați de **datoria supunerii** față de text. L-am citit acum, doar pe sărite, pe partea lui întoarsă, pe fața lui ascunsă, "Fata-n grădina de aur". In finalul "Luceafărului", dilema poetică se rezolvase. Poetul a **optat**, deja acolo, cel puțin așa ni se pare, pentru abstragerea în Logos, pentru responsabilitatea poziției celui care vrea de acum să domine limba, asumîndu-și toate riscurile: "Trăind în cercul vostru strîmt / Norocul vă petrece / Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor și rece". Paradoxală opțiune, dar adevărată întotdeauna, a marilor poeți, de a-și transmuta propriul avatar în Logos și a dori, totuși, în cele din urmă, să se smulgă din el și să oprească cuvîntul, în gura lor, "necîntător" (vezi Nichita Stănescu), încremenit în transcendența-i eternă de sens și în lipsa-i de rostire, adică de "murire".

Prin această scurtă lectură, întoarcem din nou, cum se vede, interpretarea poemului către obsesia nașterii sale, dar nu o mai menținem, cum s-a făcut pînă nu demult, în jurul opoziției **geniu - omul comun**, (adică pe linia călinesciană), ci, așa cum am procedat și în lucrarea noastră **Luceafărul comentat** (Albatros, 1978), o fixăm

Scanned with OKEN Scanner

în autonomia procesului semnificant. În lucrarea noastră amintită mai sus, coexistă mai multe lecturi, (datorită tocmai amintitei polivalențe de sens a poemului), dintre care aceasta, a problematicii logosului poetic, se cere continuată şi completată. Vîrsta centenară a "Luceafărului" îl obligă, după cîte vedem, să-şi manifeste eterna-i tinerețe. Nu-l putem sărbători altfel, decît **recitindu-l**.

Luceafărul, 1983

Scanned with OKEN Scanner

"LUCEAFĂRUL"
POEM AL VISULUI ROMANTIC

Despre *Luceafărul* s-a scris aproape mai mult decît despre întreaga poezie românească. Bibliografia critică asupra poemei a depăşit deja o mie de titluri, ceea ce, trebuie să recunoaştem, este enorm. Trecînd în revistă imensul material, te găseşti descumpănit, avînd impresia deprimantă că s-a consumat atîta energie spre a se spune, în fond, cam aceleaşi lucruri, exprimate deja de Eminescu însuşi în cele cîteva rînduri în care explică "înţelesul alegoric" dat poemei. Prin Maiorescu, Călinescu, Caracostea, Tudor Vianu, Ibrăileanu, D. Popovici, imaginea criticii în legătură cu *Luceafărul* s-a fixat definitiv la termenii puşi în discuţie de glosarea eminesciană.

Aflîndu-ne în faţa dificilei probleme de a "interpreta" astăzi *Luceafărul*, am observat că (mai ales obligaţi şi de necesităţile impuse de colecţie) nu rămîneau decît aceste alternative: ori să înşiruim numeroase citate din toţi exegeţii de pînă acum, aranjîndu-le, prin tehnica uzuală a colajelor, sub fiecare vers sau strofă, ori să încercăm, pornind de la punctele cele mai avansate ale exegezei, o *interpretare omogenă* care să continue sugestiile cele mai fertile aflate în Călinescu, Caracostea, Negoiţescu, Edgar Papu ş. a. , sugestii, dealtfel incorporabile într-o *poetică a visului romantic*, aşa cum a fost sistematizată de Albert Béguin în lucrarea *L'îme romantique et le reve*, 1939 (tradusă şi la noi în 1970, la editura Univers, sub titlul *Sufletul romantic şi visul*). Găsind prima soluţie absolut

Scanned with OKEN Scanner

inutilizabilă prin precaritatea ei metodologică, am considerat necesar să optăm pentru cea de a doua. Şi cum această colecție se adresează mai ales tineretului studios, iubitor de îndrăzneală şi noutate în cercetarea critică, am înțeles că opțiunea aleasă era singura justă. Elevii, studenții, profesorii de literatură şi oricine se preocupă de taina versului eminescian sunt îndrumați treptat, prin intermediul prezentei intepretări, către miezul romantismului major, care se cuprinde întreg în *poetica visului*.

Trăgîndu-şi sevele cele mai puternice din poezia folclorică, reveria eminesciană capătă expresia ei cea mai profundă în poema *Luceafărului*, dezvăluind, la modul cel mai modern, dilematica oscilație a umanului, care, văzut prin prisma romantică este de obicei sfîşiat între aspirația pură către integrarea cosmică şi dorința firească de împlinire în viața pămîntească. Pornind de la această *dilemă dramatică,* eul poetului îşi va multiplica ipostazele imaginare.

Suntem siguri că oricine va înțelege obligativitatea demersului critic de a-şi înnoi periodic mijloacele şi metodele, sporindu-şi continuu capacitatea de a stimula gîndirea publicului cititor. În lipsa acestei funcții elementare, el se descalifică, decăzînd în rutină şi dogmatică. Ori, cui ar folosi situația stagnantă ce ar deriva din fetişizarea părerilor critice (cu totul venerabile) aparținînd lui Maiorescu sau Călinescu? Acestea constituie doar un fundament sigur de la care se poate continua cercetarea critică. Un asemenea imperativ angajament ne-a călăuzit pe tot parcursul acestei dificile escaladări a *Luceafărului*.

Scanned with OKEN Scanner

I. GENEZA (ÎNTRE ALEGORIE ŞI SIMBOL)

Cum ardoarea critică a tuturor comentatorilor s-a aplicat mai ales asupra "înţelesului alegoric" al *Luceafărului*, este cazul să insistăm puţin asupra *genezei* capodoperei spre a putea identifica mai uşor elementele *simbolice* introduse de poet, apte să configureze poetica visului romantic. În acest sens, procesul de elaborare a poemului, cu toate etapele sale, a fost analizat în mod amănunţit şi cu o înaltă competenţă de către D. Caracostea[1]. El rezultă, de asemenea, din ediţia critică a poeziei eminesciene întocmită de Perpessicius (*Opere*, vol. II), ca şi din lucrarea *Opera lui Eminescu* de G. Călinescu. Aici nu ne vom opri decît asupra unor probleme mai generale, impuse de o temă aşa de complexă cum este geneza unei capodopere ca *Luceafărul*.

1. Experienţa de viaţă

În concepţia lui Caracostea, experienţa poetului este "acea trăire intensă care, dezvăluind o deosebită valoare a vieţii, tinde către expresie" şi totodată, alături de "*experienţa cărturărească*, dobîndită din contactul cu literatura anterioară", ea este unul dintre factorii "creativităţii". Rolul ei nu trebuie exagerat (cum au făcut

---

[1] *Studii eminesciene*, Ed. Minerva, 1975, (cap. *Creativitatea eminesciană*.)

Scanned with OKEN Scanner

numeroşi critici), acordînd amănuntului biografic prea mare importanţă în naşterea *Luceafărului*, deoarece "experienţa are atîta valoare cît cel care o trăieşte"[2]. Asemenea "fapte" biografice care ar fi dus la declanşarea creaţiei ca efect al unei decepţii erotice cu Veronica Micle au povestit: Al. Vlahuţă (*Amintiri despre Eminescu*, art. publicat în vol. *File rupte*), I. Al. Brătescu-Voineşti (*Luceafărul*, art. publicat în vol. *Din pragul apusului*, reproducînd mărturia directă a lui Titu Maiorescu, datînd din iunie 1892). Dar pretextul autobiografic al poemei nu interesează decît într-un plan secund, astfel că nu mai insistăm asupra unor amănunte, aproape fără importanţă, în faţa operei constituite.

2. Surse folclorice

Mult mai important este *izvorul folcloric* trecut prin filiera romantică a lui Kunisch. Mai toţi exegeţii de pînă acum s-au oprit în primul rînd la sursele identificate ale poemului, căutînd să individualizeze pe toate căile pretextul originar utilizat în elaborarea *Luceafărului*. Astfel, în manuscrisul Academiei nr. 2275, pe marginea uneia din variante, s-a descoperit de către Caracostea nota lui Eminescu prin care se identifica izvorul prim: "În descrierea unui voiaj în ţările române, germanul K. povesteşte legenda *Luceafărului*. Aceasta este povestea. Iar înţelesul alegoric ce i-am dat este că, dacă geniul nu cunoaşte nici moarte şi numele lui scapă de simpla uitare,

---

[2] D. Caracostea, *op. cit.*, p. 11.

Scanned with OKEN Scanner

pe de altă parte, însă, pe pămînt, nu e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc. " Însemnarea este completată, pe aceeaşi filă, de o alta, mai succintă: "Mi s-a părut că soarta Luceafărului din poveste semăna mult cu soarta geniului pe pămînt şi i-am dat acest înţeles alegoric". Avem aici expusă concentrat una din interpretările curente (cea *alegorică*) transformată deja, prin absolutizarea ei de către critică, într-o imagine didactică. Ni se relevă sursa folclorică, dar şi *prelucrarea* romantică a lui Kunisch. Lucrul merită cea mai mare atenţie.

Încă din 1883, după publicarea poemei, M. Gaster, în volumul *Literatura populară română*, comunică titlul complet al cărţii lui Kunisch, *"Bukarest und Stambul. Skizzen aus Ungarn, Rumänien und der Türkei"* apărută în 1861. În volum se află două basme româneşti, intitulate de Kunisch: *Das Mädchen im goldenen Garten"* şi *"Die Jungfrau ohne Körper"*; ambele au fost versificate de Eminescu, sub titlurile: *Fata din grădina de aur* (prima variantă a *Luceafărului*) şi respectiv *Miron şi frumoasa fără corp*.

Basmul versificat *Fata în grădina de aur* se găseşte într-o versiune în manuscrisul Academiei, nr. 2281, iar într-o alta, probabil anterioară (după Caracostea), în ms. 2258, datînd din 1872, din timpul şederii poetului la Berlin, pe cînd forma definitivă a *Luceafărului* poartă data de *10 aprilie 1882*. Deci elaborarea poemului a durat, cu întreruperi, zece ani. Procesul de elaborare a capodoperei transcrie etapele succesive ale transformării unui motiv folcloric romanticizat în *imaginea* cea mai profundă a eminescianismului.

Scanned with OKEN Scanner

Problema ce se pune, nerezolvată pînă astăzi, este deci aceea a autenticității orale a basmului cules de Kunisch. Călătorul german nu indică sursa, ci se mărgineşte să afirme, în spiritul romantic al epocii, valoarea *etnică* şi culturală a literaturii orale în genere: "Ceea ce mama povesteşte copilului, fata la tors şi oamenii în serile de sărbătoare, ceea ce se propagă din limbă, ne dă mai sigur cheia ființei celei mai intime a unui popor, decît versurile măiestrite ale acelora ce-şi scot hrana din sute de izvoare"[3]. Dar să vedem ce elemente a preluat Eminescu din Kunisch, şi, în acelaşi timp, cît de "popular" este basmul transcris de el.

Rezumat foarte sumar, basmul lui Kunisch se prezintă astfel: un împărat are o fată atît de frumoasă, încît o închide într-un palat, pentru a o feri de privirile muritorilor; un fecior de împărat se îndrăgosteşte însă de ea şi, cerînd ajutorul celor trei sfinte (tipice în basmului românesc: sfintele Miercuri, Vineri şi Duminică), ajunge la palatul tăinuit. Între timp, fata, nemaiputînd răbda regimul de claustrare impus, ceruse să i se deschidă larg ferestrele. Un zmeu o vede şi, aprins de dragoste pentru ea, se preface în stea, apoi în tînăr şi-i cere fetei să-l urmeze; ca să-i pună la încercare iubirea, fata îi cere să se lepede de nemurirea lui şi să se facă om ca ea. (Iată deja *motivul polarizator* al poemei eminesciene.) Dar feciorul de împărat izbuteşte cu ajutorul darurilor căpătate de la sfinte să se facă iubit de fata de împărat. Cei doi tineri fug împreună, urmăriți de tatăl fetei. În acest timp, zmeul zboară pînă la Demiurg

[3] Citat de D. Caracostea, *op. cit.* , p. 23.

Scanned with OKEN Scanner

rugîndu-se să-l facă slab şi vremelnic, pentru a se putea resorbi în teluric. Demiurgul însă îi spune că tot ce e omenesc e ca şi spuma mării, apoi, ca să-l vindece, i-o arată pe fata îndrăgită fugind; zmeul lăcrimează, apoi se răzbună, omorînd-o grotesc. Feciorul de împărat, rămas singur, se stinge şi el de dor.

Acest basm, inexistent în colecţiile nostre de folclor, este mai degrabă "o îmbinare de elemente poporane şi intenţii culte"[4], un fel de basm romantic cult, cu semnificaţie alegoric-filosofică vizibilă.

Desigur, ar fi greşit să reducem legătura poemului cu folclorul doar la raportarea strictă către acest izvor. Se pare că înseşi situaţiile nodale preluate în poem, şi anume renunţarea la nemurire şi dialogul cu Demiurgul, sunt mai degrabă elemente de coloratură romantică decît motive autentic orale. Pe de altă parte, basmul, aşa cum se prezintă, contopeşte două motive narative contradictorii: unul, încadrat în tipologia lui Antti Aarne la categoria cuceririi unei fete de împarat prin biruirea unor mari greutăţi, iar celălalt, la iubirea nefericită a unei fiinţe supranaturale pentru una de pe pămînt[5]. Se pare că tocmai acest hibrid (care nu există în realitate în nici un basm popular) l-a atras pe poetul român, datorită marii tensiuni ontologice pe care o degajă. Pe de altă parte, se observă uşor că avem de a face cu o naraţiune cultă, chiar din compoziţia savantă a basmului, care conţine fapte petrecute

---

[4] D. Caracostea, *op. cit.*, p. 29.

[5] *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

"între timp", deci pe două planuri alternative, ceea ce nu se întîmplă niciodată în povestea populară, aceasta avînd la bază o foarte simplă tehnică a succesiunii cronologice.

Rădăcinile folclorice ale operei trebuie căutate în cu totul altă parte, şi anume în motivul zburătorului, credinţele despre strigoi conturînd atmosfera generală a lumii basmului, în modul de gîndire şi simţire degajat de unele metafore categoriale, cum ar fi; *marea, codrul, aştrii, lumea* etc. , precum şi în expresia poetică însăşi, împrumutînd rafinamentul şi bogăţia de semnificaţii a celei populare. Imaginea poetică eminesciană îşi are izvorul în aria cea mai largă a folclorului românesc, sintetizînd astfel o experienţă de viaţă milenară ca şi expresia artistică a acestui conţinut.

Motivul renunţării la nemurire este forte greu, dacă nu imposibil de găsit în folclor. Vom aminti, de pildă, că în balada *Soarele şi luna*, care face parte, în fond, din acelaşi complex metaforic larg al iubirii dintre ceresc şi pămîntesc, astrul face toate sforţările pentru a-şi ridica posibila parteneră la nivelul său, dar nu pentru a renunţa la propriile-i prerogative. Ileana este nevoită să străbată metamorfoze dramatice (deci invers decît în *Luceafărul*) pentru a urca pe boltă - şi aceasta nu este decît o "salvare" pe care Demiurgul i-o conferă în ultimă instanţă (aici, în *Soarele şi Luna* pentru poetul popular viaţa pămîntească este mai puternic valorizată decît cea astrală, dar acest lucru se întîmplă numai în spaţiul *etic* al baladei).

Oricum, se dovedeşte că aşa-zisa "traumă" a Luceafărului, deşi construită la prima vedere din elemente orale, nu este în esenţă orală, ci *cultă*, ca şi în cazul basmului lui Kunisch de unde este împrumutată.

Scanned with OKEN Scanner

De la basmul în proză al lui Kunisch la versificarea eminesciană *Fata în grădina de aur* au intervenit însă modificări ce anticipează forma definitivă; opera rămîne însă tot un hibrid, un "basm în maniera Bojardo" (cum îl caracterizează G. Călinescu), în care prelucrarea cultă nu pare atît de departe împinsă încît să acopere definitiv locurile comune ale basmului, dar nici acestea nu reuşesc să împiedice manifestarea meditaţiei filosofice de esenţă romantică şi alegorizările voite. Iată, în linii mari, desfăşurarea basmului versificat: Un împărat are o fată atît de frumoasă, încît, socotind că mîndreţea ei "nu-i de privirea celor muritori", îi clădeşte într-o vale necălcată de om şi împresurată de munţi stîncoşi un castel, păzit de un balaur, izolat de orice contact cu lumea din afară. Cîtva timp, fata se simte mulţumită; pe măsură însă ce feminitatea şi frumuseştea i se accentuează, începe să simtă cît de apăsătoare este viaţa zăvorîtă.

De frumuseţea fetei aude feciorul de împărat, Florin. Stăpînit de dor, el îşi părăseşte părinţii, cere ajutor sfintelor Miercuri, Vineri şi Duminică, izbutind să treacă nevătămat prin "Valea Amintirii", prin "Valea Desperării" şi, după ce ucide în luptă balaurul ce străjuia intrarea, ajunge în preajma palatului tăinuit.

Slujitorii fetei de împărat, văzînd-o că se ofileşte de întristare, deschid larg ferestrele şi primăvara însorită o înviorează, făcînd-o încă şi mai frumoasă decît înainte.

Pînă aici, remarcăm că versificarea urmează îndeaproape modelul, introducînd însă unele elemente ce amintesc de un motiv dominant în basmul românesc, *tinereţea fără bătrîneţe şi viaţa fără de moarte*. Faptul că

Scanned with OKEN Scanner

feciorul trece prin "Valea Amintirii" şi a "Desperării" trimite clar la "Valea Plîngerii" din basmul amintit.

Prin urmare, înțelegem că feciorul de împărat se află în căutarea *nemuririi*, pe care fata de împărat o întruchipează.

În continuare, basmul versificat cunoaşte o desfăşurare ce începe să anticipeze poemul definitiv: pe cînd fata stă în fereastră - precum în *Demonul* lui Lermontov - un zmeu (numit de poet "Copilul Sfintei Mări", fără însă a-l identifica definitiv cu astrul Luceafăr) o zăreşte şi în piept i se deşteaptă iubirea. De dor, el se preface în stea, apoi în "tînăr luminos" care se adresează fetei:

"...În nemurirea mea, de-aş fi iubit -
Iubit de tine - te-aş purta: o floare
În dulci grădini, aporape lîngă soare".

Fata însă îl respinge:

"O, geniu mîndru, tu nu eşti de mine,
De-a ta privire ochii mei mă dor,
Sîngele meu s-ar stoarce chiar din vine
Căci m-ar usca teribilu-ți amor! [...]
- Frumos eşti tu, dar a ta nemurire
Ființei trecătoare e peire. "

Zmeul se arată din nou în chipul unui tînăr, care este, ca şi Luceafărul, "un mort frumos cu ochii vii", invitînd-o pe fată în lumea feerică a apelor. Fata îi cere să devină muritor ca şi ea:

Scanned with OKEN Scanner

"O, geniul meu, mi-e frig l-a ta privire,
Eu palpit de viață - tu eşti mort. [...]
Nu..., om să fii, om trecător ca mine,
Cu slăbiciunea sufletului nost',
Să-şi înțeleg tot sufletul din tine..."

Zmeul se înalță pînă la Demiurg pentru a-i cere să-l preschimbe în muritor. Dar tocmai în acest timp se apropie de palatul tăinuit Florin şi aruncă pe fereastra fetei floarea Sfintei Vineri. (Motiv prezent şi în *Crăiasa din poveşti*: "Trandafiri aruncă tineri / Căci vrăjiți sunt trandafirii / De-un cuvînt al Sfintei Vineri". Visarea erotică are aici drept pretext floarea, care în lirica reveriei romantice joacă un rol deosebit.) Fata ar voi să-l urmeze, dar nu poate trece de zidurile înalte ale palatului. Atunci Florin dă drumul păsării primite de la Sfînta Duminică. Cei doi tineri îşi iau zborul. În acest timp Zmeul, ca şi în *Luceafărul*, ajunge la Cel Atotputernic - "Adonai, al cărui gînd e lumea" - şi, mărturisindu-şi chimul, îi cere să-l izbăvească de nemurire. Acesta, însă, arată micimea vieții omeneşti şi-l îndeamnă să mai privească o dată spre pămînt, unde frumoasa fată zboară fericită alături de Florin. Zmeul nu se mai răzbună, ca în versiunea lui Kunisch, ci doar le meneşte celor doi:

"Fiți fericiți - cu glasu-i stins a spus -
Atît de fericiți cît viața toată
Un chin s-aveți: *de-a nu muri deodată*."

Scanned with OKEN Scanner

Răzbunarea zmeului e aici mult mai teribilă decît în Kunisch, deşi în aparenţă va fi învăluită sub straturi simbolice.

Ca şi în basmul lui Kunisch, versificarea eminesciană suferă de lipsă de unitate, atît din punct de vedere *compoziţional* (prin hibridarea a două motive distincte), cît şi al esenţei personajelor. Feciorul de împărat este aici personajul exemplar, ca şi în basm. În imaginea fetei ghicim atît simbolizarea idealului de nemurire (ca în *Tinereţe fără bătrîneţe*), cît şi pe cel al fiinţei muritoare. Zmeul este reabilitat romantic la nivelul idealizării aspiraţiei erotice, dar prin condiţia existenţei demonice, deşi este nemuritor, va fi respins în opţiunea afectivă a fetei, situaţie identificabilă cu optica folclorizantă (comparîndu-l cu *Demonul* lui Lermontov, el nici nu mai este romantic). Genialitatea poetului constă în găsirea unei unităţi şi coerenţe maxime, în procesul de căutare a *formei* definitive, tocmai acolo unde sursele contradictorii ale inspiraţiei par de neîmpăcat. Renunţînd la prima parte a structurii basmului (dar păstrînd-o totuşi indirect în sugestiile multiple legate de esenţa simbolurilor) şi tinzînd către cea de-a doua, pe care o ia drept centru de cristalizare a întregii poeme, efortul întreprins de poet antrenează în lungul proces de elaborare a operei o mare varietate de elemente artistice, pe unele potenţîndu-le, la altele renunţînd. Cum însă, ca orice capodoperă, poemul trebuie citit mai întîi ca operă finită, de sine stătătoare, relevantă prin ceea ce ea conţine, nu vom insista aici asupra etapelor de creaţie parcurse în manuscris.

Scanned with OKEN Scanner

3. Surse romantice

Este însă cazul să stăruim puțin asupra acelor elemente simbolizante, de sorginte romantică, puse în conjuncție antinomică în basm și generatoare de lirism în poem, conturînd natura *dilematică* a eminescianismului. În primul rînd ar fi vorba de atît de strania atracție între două lumi opuse prin natura lor: om și astru, efemer și etern, înger și demon, abstract și concret, eros și moarte etc. Revelarea acestei dichotomii simbolice ne pune în contact cu *nucleele germinale* ale poeziei. Investigarea noastră va fi destul de restrînsă întrucît exegeza eminesciană este imensă. Rostul acestui excurs va fi doar acela al punerii în temă asupra căilor folosite spre a interoga *dilema* ascunsă a *Luceafărului*.

Motivul aspirației erotice dintre o ființă omenească și o stea, dintre "ceresc și pămîntesc" va fi identificat de D. Caracostea într-un complex mitic fundamental, întîlnit în folclorul tuturor popoarelor, "complexul om-zeiță" cu reversul său "conflictul femeie-zeu". El va apare în opera eminesciană și în versificarea basmului lui Arghir (*Arghir și Elena*). Îl întîlnim și în folclorul german sub numele de *Undine* (utilizat de Eminescu în poezia *Ondine*). În poezia scrisă, același motiv apare în *La chute d'un ange* a lui Lamartine, în *Demonul* lui Lermontov etc.

Din bogăția de motive înrudite, citate cu o mare erudiție de Caracostea, mai amintim, pentru edificare, situația din *Cerul și pămîntul* de Byron, un fel de mister versificat, unde două îndrăgostite invocă pe iubiții lor cerești să coboare pe pămînt: "Veșnicia e partea ta; nu te poți apropia de mine decît prin iubire... Coboară, primește

Scanned with OKEN Scanner

iubirea pe care o muritoare o are pentru un nemuritor". Îngerii coboară, în vălmşăagul potopului, îşi răpesc iubitele şi zboară cu ele spre alte tărîmuri, mai pure.

Credem totuşi că D. Caracostea nu a rezolvat mulţumitor situarea poemului în raport cu cele două ipostaze ale motivului analizat (ceresc-pămîntesc) cu variantele: om-zeiţă şi femeie-zeu. Pentru o mai profundă înţelegere a situaţiei va trebui să arătăm că ambele laturi ale motivului l-au preocupat în aceeaşi măsură pe Eminescu. Este foarte important că basmele lui Kunisch le conţin pe amîndouă. Probabil, de aceea au şi fost versificate de Eminescu. În *Miron şi frumoasa fără corp* este limpede: avem de-aface cu complexul "om-zeiţă". Celălalt basm este, însă, mai complicat, însumîndu-le pe amîndouă: dragostea feciorului de împărat Florin pentru fata de împărat (care este o "frumoasă a frumoaselor", adică, potrivit tipologiei de basm, o nemuritoare) corespunde complexului om-zeiţă; însă iubirea zeului, fiinţă supranaturală, pentru aceeaşi fată de împărat, care are de data aceasta atributele unei muritoare, corespunde celuilalt complex, numit de Caracostea "conflictul femeie-zeu".

Eroina capătă aici o dublă natură, datorită încrucişării neaşteptate a două motive folclorice majore. E lesne de înţeles de ce geniul eminescian a selectat tocmai acest basm pentru a face din el capodopera sa. Eminescu a intuit extrem de just rara energie poetică dobîndită de "motiv" în acest fel. Dilema pe care o vom analiza incluzînd dualităţile romantice (real-ideal, existenţă-conştiinţă, viaţă-moarte etc.) nu putea fi ilustrată decît printr-o asemenea convertire a motivului încît să conţină deopotrivă ambele ipostaze, fără posibilitatea de a opta

Scanned with OKEN Scanner

definitiv pentru vreuna dintre ele. Încă în *Fata în grădina de aur* (prima variantă a *Luceafărului*) reprezentările sunt tulburi: fata este de o frumusețe suprapământească, aparținînd, deci, simbolic, regimului nemuririi, iar pe de altă parte se simte claustrată, sufocată în castelul în care e închisă cu de-a sila (aluzie evidentă la existența muritoare); zmeul e o ființă nepământeană (un "curcubeu de noapte"),. dar şi telurică totodată, în opoziție cu felul de a iubi, înalt, al lui Florin. Citit atent, acest basm este foarte ciudat în sine. Acțiunea de valorizare a termenilor va fi limpezită treptat în procesul de naştere a poemei definitive, fără a cuprinde însă rezolvarea definitivă a motivului. Elementul *oniric,* care este fundamental în *Luceafărul*, şi care face din astru o proiecție ideală, realizează o mutație radicală. Conflictul ceresc-pământesc este transferat în opoziția *subiect-obiect al visării.* Luceafărul conține dubla calitate de înger şi demon, el împrumută felul înalt al iubirii de la Florin şi nemurirea de la zmeu. Menține şi demonismul de zburător, apariția lui în visul fetei fiind chinuitoare. Şi Cătălina îşi menține dubla natură - ea este unică în frumusețe, adică nemuritoare, dar este şi muritoarea care nu poate iubi decît în limitele date. Astfel, la nivelul cel mai profund ea se identifică astrului care nu este decît un alter-ego al său. Ceea ce Caracostea numeşte "creativitate eminesciană" echivalează astfel cu efortul "prometeian" al geniului de a conferi o nouă viață unui motiv străvechi, revelîndu-i *natura dilematică* atît de specifică eminescianismului. Ambele complexe (om-zeiță; femeie-zeu) există în poem prin cvadruplarea subiectului creator. Cele patru "personaje" ale poemului constituie tot atîtea proiecții ale reveriei poetice eminesciene. Interferența celor

Scanned with OKEN Scanner

două motive se observă chiar şi acolo unde se pare că poetul s-a oprit numai la unul dintre ele, de pildă în *Strigoii* (variantă a complexului om-zeiță), unde Arald este "al nopții palid domn" (reflex al nemuritorului, sau al strigoiului, el însuşi, deşi moarta este Maria, "regina dunăreană"). El aparține complexului eminescian numit de Negoițescu "înger, rege (=voievod), paloare". În simbolistica universală, voievodul fiind "fiu al cerului", are atributele nemuririi (vezi *Dictionnaire de symboles*, Seghers, Paris, 1973), Cătălina însăşi, fiind fiică de împărat, are aluziv acelaşi atribut divin. Ea este tot "fiică a cerului", soră a Soarelui şi a Luceafărului, astru (portretul făcut de Eminescu îi atribuie identitatea cu Luna şi cu fecioara). Pe de altă parte, ca mireasă, ea aparține complexului metaforic popular "floare-om-stea", prezent în oratia de nuntă şi parțial în *Miorița*. Eminescu operează o *distribuție poetică* a termenilor, asemănătoare cu cea din folclor, căutîndu-şi rădăcinile profunde în această zonă de creație nu numai la nivelul motivelor (sau la nivelul "limbii"), ci şi la acela al particularizării lor. Identitatea ambiguă "om şi stea" prezentă în folclor, precum şi aceea de "zmeu" (sau "zburător", care le conjugă pe amîndouă) sunt elemente metaforice sigure care au stat la baza genezei poemului eminescian.

Cealaltă opoziție, "înger-demon", este de asemenea ambiguă în *Luceafărul*, Hyperion conținînd simultan ambele ipostaze. (Demon = înger căzut în ipostaza inferioară, aspirînd către pămîntesc.) În metafizica poetică eminesciană, ca şi în folclor, orice muritor are o "stea" sau un înger (deci stea = înger), care îşi lasă înălțimile pentru a coborî pe pămînt şi a se întrupa:

Scanned with OKEN Scanner

"Spun mite - zice singur -că orice om în lume
Pe-a cerului nemărgini el are-o blîndă stea
Ce-n cartea veciniciei e-unită cu-al lui nume,
Că pentru el s-aprinde lumina ei de nea;"

sau:

"Cînd sună-n viața lumii a mieze-nopții oră
Atunci prin ceruri umblă zîmbind amorul orb.
De îngeri suflete-albe văzîndu-l se coloră
Şi ochii lor albaştri privirea lui o sorb;

Plecînd spre pămînt ochii ei timizi se-namoră
În pămînteşti ființe cu fragedul lor corp
Şi prin a lumii vamă cobor bolnavi de-amor
În corpurile de-oameni ce-aştept venirea lor".

Luceafărul ar fi un astfel de "înger" scutit de cădere; Demiurgul nu-i permite coborîrea pe pămînt şi întruparea (moartea), ci îi dezvăluie esența sa divină. Nici cererea sa nu e o revoltă, ca a lui Lucifer, ci o rugăminte. Hyperion, atît de criptic ca simbol, conține ca într-un cerc închis ambele ipostaze (de *înger şi demon*) subtil ascunse, nepermițîndu-ne să le separăm.

Lărgind complexul metaforic descoperit de Negoițescu în poezia eminesciană, aceasta s-ar prezenta, conform viziunii noastre, astfel: stea-înger / demon, paloare / foc.

În alți termeni, am avea de-a face aici cu opoziția atît de discutată între două atitudini estetice fundamentale:

Scanned with OKEN Scanner

apolinicul şi dionisiacul, pe care Nietzsche le pune la temelia artei: "Dezvoltarea artei este legată de duplicitatea apollinicului şi a dionisiacului". Hyperion conţine ambele ipostaze, lucru exprimat magistral de G. Călinescu: "E atîta clocotire în acest Hyperion, apollinic faţă de umanitatea diurnă, dionisiac faţă de cosm, încît înţelegem numaidecît că Zagreus este numele adevărat al Luceafărului şi că, sub acest raport, se poate vorbi de orphism, cu atît mai mult cu cît şi la Eminescu iniţierea în voluptăţile cosmice e unită cu pornirea ascetică. Suntem dealtfel în plină ţară traco-getică, în plin cult al morţii veşnic creatoare".

Se înţelege că, în citatul de mai sus, exegetul înclină către ipostaza dionisiacă a Luceafărului. "Numele lui adevărat este Zagreus", ne atrage atenţia Călinescu, citind în profunzimea astrala a sonorităţii silabelor lui "Hyperion". Iată deci, coexistînd, în acelaşi personaj, două ipostaze total opuse. Cine este, mitologic vorbind, Zagreus (= Dionysos)?

Mitul povesteşte că Zeus a înghiţit inima încă palpitîndă a lui Zagreus, pe care Titanii dezlănţuiţi îl sfişi aseră în bucăţi, şi şi -a regenerat fiul, dînd naştere lui Dionysos cu pămînteanca Semele. Aceasta însă este pîrjolită de fulgerele lui Zeus cînd cere ca el să i se înfăţişeze în atributele sale divine; din trupul mamei moarte Zeus recuperează pe Dionysos, încorporîndu-l în coapsa sa şi scoţîndu-l de acolo la termen. Dionysos are parte deci de dublă naştere (conceput cu o muritoare şi născut de Zeus însuşi), naştere anticipată şi de o alta anterioară, prin înghiţirea inimii lui Zagreus de către Zeus; aici se repercutează motivul morţii violente, care ar simboliza garanţia unei existenţe, aureolată de nemurire. Aceasta ar fi

Scanned with OKEN Scanner

esența lui Dionysos în ipostaza sa de Zagreus, pe care o amintește G. Călinescu. El este născut dintr-o *inimă*, care pentru romantici simbolizează sediul trăirii umane la nivelul cosmic; pentru tradiția hermetică, inima este omul interior; iar în limbajul oniric al romanticilor, este sediul visului, cum am văzut, spre deosebire de "mintea rece", cum se arată a fi Luceafărul în final. Reținînd încă o mențiune simbolistică legată tot de oniric - *părul* ar fi, tot în tradiția simbolică, simbolul personalității profunde (vezi mitul despre Smson şi Dalila); Ion Barbu în "Aura" intuieşte extrem de just acest lucru cînd îşi defineşte dublul poetic "Mire, văzut ca femeia / Cu părul săpat în volute". Şi în *Luceafărul*, *părul* este utilizat simbolic ca metaforă complexă. În prima sa apariție, Luceafărul este un voievod "cu păr de aur moale" (feminin, angelic), în timp ce în a doua coroana sa arde "pe negre vițele de păr" (masculin, demonic); cei doi îndrăgostiți, în final, sunt "doi copii / cu plete lungi, bălaie", nediferențiați în masculin sau feminin, angelic sau demonic - sau făcînd parte din preexistență, ipostaza necreată ce le conține pe amîndouă.

4. Schopenhauer

Cei mai mulți dintre exegeți, pornind de la însemnarea poetului despre sensul alegoric al *Luceafărului*, au pus la originea viziunii eminesciene ideile lui Schopenhauer despre *geniul romantic*. Primul care avansează această interpretare (devenită apoi loc comun) este Maiorescu. Acesta croieşte portretul poetului avînd dinainte ipostaza abstrasă a lui Hyperion din finalul *Luceafărului*: "Ceea ce caracterizează mai întîi de toate

Scanned with OKEN Scanner

personalitatea lui Eminescu, este o aşa de covîrşitoare inteligenţă, ajutată de o memorie, căreia nimic din cele ce-şi întipărise vreodată nu-i mai scapă (nici chiar în epoca alienaţiei declarate), încît lumea, în care trăia el după firea lui şi fără nici o silă, *era aproape exclusiv lumea ideilor generale ce şi le însuşise şi le avea pururea la îndemînă* [...] Ce e drept, el era un adept convins al lui Schopenhauer, era, prin urmare, pesimist. [...] *Seninătatea abstractă, iacă nota lui caracteristică în melancolie ca şi în veselie*". [6] Faptul că, pentru a ilustra aceste idei Maiorescu citează chiar rîndurile finale ale poemei:

"Ce-ţi pasă ţie, chip de lut,
Dac-oi fi eu sau altul?

Trăind în cercul vostru strîmt
Norocul vă petrece,
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor şi rece",

ne face să conchidem că, dacă există un *schopenhauerism,* el se găseşte numai în această parte. Dealtfel, prima versiune a *Luceafărului* (notată de Perpessicius cu A în *Opere*, vol. II, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1943) nici nu conţine accentul schopenhauerian impus de Maiorescu, poate, în "corectările" şi "şlefuirile" numeroase pe marginea poemei. Prima versiune a formei definitive a

[6] *Critice*, vol. III, ediţia completă, Socec, 1928, p. 138.

Scanned with OKEN Scanner

poemului se termină senin: "Şi se aşează iar pe cer / Lucind singurătății", în tonalitatea lirismului pur eminescian.

Cel care va lărgi interpretarea schopenhaueriană a poemei va fi Tudor Vianu, care vede şi el aici doar o alegorie: "Ferindu-ne de a cădea în greşeala grotescă de a împinge alegoria atît de departe, pentru a vedea în dumnezeul despre care poema ne vorbeşte voința schopenhaueriană şi în *Luceafărul* - o idee platonică, suntem totuşi îndreptățiți de a recunoaşte în această ordine şi suprapunere de planuri o schemă care revine în poema lui Eminescu, după cum întreaga lui înțelegere despre statismul lumii îl îndreptățea [...]. Seninătatea - ne spune Schopenhauer - este o atitudine pe care o inspiră geniului adînca şi departe-văzătoarea lui inteligență. "[7]

Şi G. Călinescu pleacă tot de la conceptele schopenhaueriene, oprindu-se asupra *voinței*. Aceasta ar fi forța ce mişcă universul, cu precizarea că forța este un atribut al materiei, în vreme ce *voința* este pentru Schopenhauer un factor spiritual. Voința se obiectivează într-o serie de prototipuri sau forme eterne ale lucrurilor. Acestea, la rîndul lor, se obiectivează în fenomene. Omul este însă nu numai individualizarea unui astfel de prototip, ci el posedă şi un eu metafizic individual, asemănător formelor eterne şi voinței înseşi. El reprezintă conştiința, odată cu care apare în univers *lumea ca reprezentare*. Conştiința, intervenind în înlănțuirea fenomenelor, tulbură siguranța infailibilă a instinctului de individualizare (dată

---

[7] *Poezia lui Eminescu*, în *Scriitori români*, vol. I, "B. p. t. ". Ed. Minerva, 1970, p. 253.

Scanned with OKEN Scanner

de voința oarbă), cînd nu izbuteşte să-l anuleze de-a binelea prin artă şi asceză. Conştiința exagerată este, după Schopenhauer, un vrăşmaş al speței şi o pricină de durere. În ordinea spețelor, moartea este o iluzie a conştiinței, care îşi închipuie un timp fără prezent. Noțiunile de trecut şi viitor s-ar raporta numai la fenomen, forma voinței eterne fiind numai prezentul. "Individul singur moare, substanța lui eternă, voința obiectivată în idee rămîne într-un veşnic prezent. *Geniul* singur se poate descătuşa de asprul determinism al lumii fenomenale. " El reprezintă, citînd rezumatul călinescian, "depăşirea, pînă la negarea lucrului în sine, a celor două stadii de cunoaştere, senzuală şi reflexivă. Geniul trece însă peste cunoaşterea relativă şi abstractă şi se reaşază în indiferența obiectului atemporal. Recunoscînd identitatea metafizică a tuturor ființelor (Tat twam asi = Acesta eşti tu), geniul cade în apatie şi izolare. El devine inapt de a mai gîndi în comun cu ceilalți oameni, şi oamenii, zdrobiți de superioritatea, adică de lărgimea sferei sale de gîndire, îl ocolesc. "[8]

Astfel, Hyperion, care în interpretarea "alegorică" dată de poet, întruchipează pe omul de geniu, pornind de la atracția magnetică de o clipă pe care o pămînteancă (se înțelege condiția terestră a existenței umane) o exercită asupra lui, realizează tocmai experiența fundamentală de cunoaştere în sensul schopenhauerian şi morala ce derivă din ea; convins, prin discursul Demiurgului şi prin pilda vie, el se întoarce către starea de imponderabilitate ataractică. Demiurgul îi dezvăluie o lume pietrificată

[8] G. Călinescu, *Opera lui Eminescu*, III, 1935, p. 16-17.

Scanned with OKEN Scanner

ascunsă sub vălul iluzoriu al mişcării. Orice mişcare către lumea fenomenală este zădărnicie. Ceea ce rămîne să contemple astrul în final nu este "lumea ca reprezentare", ci ca esență, deci ca *voință*, la fel cum pentru Eminescu obiectul "fantasiei" sale poetice sunt ideile platoniciene, formele eterne. Într-o însemnare liberă asupra lui Kant (trădînd, după cum atrage atenția Călinescu, tot "stilul" schopenhauerian şi nu cel kantian), poetul însuşi precizează opoziția netă între "fantasie" şi visarea stearpă, fără obiect:

"...Este ciudat, cînd cineva a pătruns odată pe Kant, cînd e pus pe acelaşi punct de vedere atît de înstreinat acestei lumi şi voințelor ei efemere, - mintea nu mai e decît o fereastră prin care pătrunde soarele unei lumini nouă, şi pătrunde în inimă. Şi cînd ridici ochii te afli într-adevăr în [...] Timpul a dispărut şi eternitatea cu față ei cea serioasă te priveşte din fiece lucru, se pare că te-ai trezit într-o lume încremenită cu toate frumusețile ei şi cum că trecere şi naştere, cum că ivirea şi peirea ta înşile sunt numai o părere. Şi inima numai e în stare a te transpune în această stare. Ea se cutremură încet din sus în jos, asemenea unei arfe eoliane, ea este singura ce se mişcă în această lume eternă [...] ea este orologiul ei.

Şi astfel fantasia nu mai este reflecția lumii astfel cum ea se arată ochilor într-o reală trezvie, ci în ea fantasia poetului şi a artistului se ridică în jur în pietrificarea ideilor eterne, ce reprezintă... Ceea ce numesc capete ordinare fantastice nu este fantasie, ci slăbiciune a creierului, fantasterie. Pe cînd celor chemați... li se vorbeşte în

Scanned with OKEN Scanner

jargonul lor propriu - celui ales ea-i vorbeşte în limba ei - şi limba ei e armonia lui Platon". [9]

În interpretarea călinesciană filosofia geniului este strîns legată de antiteza morală pe care criticul o vede în poem şi o demască cu destulă cruzime. *Luceafărul* ar fi o conceptualizare şi o eticizare a mitului autentic cuprins în prima variantă a poemului, *Fata în grădina de aur*: "În Luceafărul se întoarce spiritul satiric. Cătălin nu e marele Făt ca Florin, pus la munci grele, pe care le face fără şovăire, mai simpatic decît răul zmeu solitar, el e frate cu «soldatul ţanţoş» şi cu junii «guleraţi cu aur blond». Cătălina are şi ea gusturi mărunte, stă la îndoială între slugă şi geniu şi alege sluga. Mitul a fost simplificat, redus la o antiteză morală. Pierderile de substanţă sunt compensate prin tehnica liturgică. "[10]

Pentru G. Călinescu, primul descoperitor al tezaurului postumelor eminesciene (în care vede, ca şi Negoiţescu mai recent, o poezie genuină, plasmă originară a emoţiei poetice) *Luceafărul* este un poem care prin conceptualizare, deci prin artificiu, pierde din "substanţă", adică din emoţia primă. Redus la o filosofie (cea schopenhaueriană) şi la morală (tot a aceluiaşi filosof) practică, într-adevăr poemul apare sărăcit, putînd fi descifrat cu uşurinţă ca orice alegorie. Călinescu însuşi, pe de altă parte, atrage atenţia că la Eminescu multe idei sunt

---

[9] M. Eminescu, *Scrieri politice şi literare*, p. 24-25.

[10] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Fundaţia Regală pentru literatură şi artă, 1941.

Scanned with OKEN Scanner

din Schopenhauer, dar *"suflul vital* este altul, acesta contrazicînd în bună parte morala ascetică şi pesimistă a filosofului german". În sprijinul acestei afirmații criticul se opreşte îndelung asupra acelor pasaje din proza şi poezia eminesciană în care palpită *viața organică* - vegetația enormă, mucegaiul, ruina solară, muşchiul, ploaia, risipa florală. Pesimismul filosofic al poetului ar fi astfel trădat de atracția inconştientă către formele fecunde ale naturii în care moartea este înecată în perenitatea şi germinația vieții.

Dar nu numai în acesta constă suflul optimist subiacent operei eminesciene, ci chiar şi în gîndirea abstractă a poetului, pe care el ne-o dezvăluie în note pe marginea filosofiei acumulate, pornind de la Schopenhauer însuşi. Există chiar în opera filosofului german o garanție a echilibrului, şi anume *principiul individualității*, adică "totalitatea de condiții care asigură apariția obiectelor particulare din care experiența se însumează" (T. Vianu, *Fragmente moderne*, Ed. Meridiane, p. 90). Acest principiu nu poate fi clintit. El corespunde lui "Archaeus" din meditația eminesciană, arhetipul care se obiectivează în ființe fără număr. "A nu fi" - pentru Eminescu - înseamnă "a nu fi niciodată". *A fi* - măcar o singură dată este garanția supremă a lui *a fi* etern. Sau, împrumutînd cuvintele lui Vianu (*op. cit*, p. 90): "Atîta timp cît principiul individuațiunii nu este zguduit, omul rămîne calm şi sigur pe sine chiar atunci cînd spectacolul suferințelor sale care agită umanitatea îi arată că la temelia vieții stă voința universală care, cu iraționala ei dinamică, amenință în orice clipă să sfărîme slabele lui tipare" (cap. *Schopenhauer şi Nietzsche*). Acest soi de optimism este egal cu indiferența apolinică. Pentru Nietzsche, *voința* de a trăi

Scanned with OKEN Scanner

schopenhaueriană are un sens pozitiv. La Eminescu cele două atitudini, apolinicul şi dionisiacul, sunt prezente mereu, în acelaşi obiect, sublimîndu-se reciproc una în cealaltă.

Filosofia, îndeosebi cea schopenhaueriană, ar fi deci al treilea "izvor" al poemului eminescian. Citit însă numai ca o particularizare sau ilustrare a teoriei despre geniu[11] a filosofului german, el nu s-ar ridica mai presus de ceea ce, în genere, înţelegem prin "poezie filosofică", noţiune pe care Tudor Vianu o consideră "mai mult un *concept negativ*, rezultatul unei opriri a procesului poetic din desfăşurarea lui către ţinuturile care trebuie să-i rămînă proprii. S-ar putea spune - adaugă Vianu - că nu rămîn filosofi decît scriitorii care nu izbutesc să ajungă cu adevărat poeţi. "[12] Funcţia poetică şi cea filosofică sunt învecinate, deoarece amîndouă vizează absolutul, rămînînd însă paralele; nici una nu are nevoie de justificarea celeilalte.

Vianu distinge limpede între "intenţia poetului de a comunica o idee şi aceea care nu consideră ideea decît un resort al vieţii emotive". Considerat numai ca "poem filosofic", *Luceafărul* s-ar înscrie în categoria aşa-numitelor poeme *didactice*, ca, de pildă, *De rerum natura* de Lucreţiu sau *Das Ideal und das Leben* (*Idealul şi viaţa*).

---

[11] D. Popovici vorbeşte mai exact despre o ipostază "titanescă" a *Luceafărului*, preluînd o sugestie a lui Caracostea.

[12] T. Vianu, *Filosofie şi poezie*, Ed. enciclopedică română, 1971, p. 44-45.

Scanned with OKEN Scanner

de Schiller etc. Poemul eminescian se înscrie însă mai degrabă în rîndul unor opere ca *Faust* de Goethe sau *Cain* de Byron, în legătură cu care se poate vorbi nu de "poeme ale unei filosofii", ci despre "filoșofia unor poeme". Adevărata poezie, arată Vianu, oferă în primul rînd imagini și sentimente, nu idei; ea este purtătoarea unui sens universal "chiar cînd nu-l explicitează în formulare doctrinară și chiar cînd nu-l sugerează printr-un simbol"[13].

Luceafărul nu este, prin urmare, un poem filosofic în sensul "didactic", ci simbolic. Simbolul *Luceafărului* nu reprezintă doar o simplă "alegorie" filosofică. Trebuie să-i concedem poetului această exprimare, care poate nu se datorește decît faptului că el a voit să dea contemporanilor o cheie, pe cea mai ușor de mînuit, pentru ca aceștia să-i înțeleagă poemul măcar la nivelul alegoric-filosofic. Se știe că primii interpreți ai epopeilor homerice vedeau în ele alegorii ale virtuților și viciilor. Deși modestă, aceasta era totuși o interpretare de la care se putea pleca.

De aceea, poemul trebuie analizat mai întîi ca *imagine* artistică. Ideea filosofică există, dar ea nu corespunde unei intenții deliberate, ci "poetul o găsește în drumul său și se mulțumește să o sugereze"[14] (Însemnarea eminesciană citată se și află de fapt pe una din paginile din manuscris în care poemul se găsea în stadiu avansat, apropiat de forma definitivă; deci, într-adevăr, poetul se pare că a "descoperit" ideea "alegoriei" posibile abia după

---

[13] *Ibid.*, p. 48.

[14] T. Vianu, *op. cit.*, p. 46.

Scanned with OKEN Scanner

ce scrisese opera.) Aşadar, toată discuţia despre "izvoarele" poemei eminesciene ar trebui inversată; nu elementele enumerate sunt "izvoare" (amănuntul biografic, folclorul, contactul cu literatura romantică, filosofia schopenhaueriană etc.), ci abia ele pot fi găsite, ca într-un *izvor*, în poemul însuşi, care este mai întîi *imagine* apărută din nevoia de expresie. Iar poetul, aparţinînd prin definiţie romantismului, a avut ca scop (nemărturisit, desigur, dar nu inconştient) crearea unui *simbol romantic*, mai puţin explicit, mai dificil de interpretat literar, nu pornind de la o filosofie, deşi o conţine şi pe aceasta; în schimb infinit mai complex şi mai în atingere cu un sens universal.

Tomis, 1976

Scanned with OKEN Scanner

II. NATURA DILEMATICĂ A EMINESCIANISMULUI

"În somn - arată I. Negoițescu[15] rezumînd o întreagă teorie - romanticii cad într-o altă trezie mai grea, mai originară, în care sufletul îşi recîştigă unanima substanță. " Deoarece în poemul eminescian visul nu este un simplu clişeu romantic, vom vedea că *Luceafărul* poate fi citit în întregime ca un "poem *oniric*", în care realul şi imaginarul se află într-o dilemă fecundă ca în întreaga poezie sau gîndire romantică. Din punctul de vedere al criticului citat mai sus, în poezia eminesciană se petrece "un fantastic şi un straniu fenomen", o *"ruptură a structuturii poetice"*; în opera poetului ar exista *"două tărîmuri diferite"*, "două insule cu sori şi lume proprii"; personalitatea artistică eminesciană fiind o "față cu două profiluri: unul *neptunic*, născut din spuma amară şi din ape tînjind spre orizonturile lumii, celălalt *plutonic*, învăpăiat de focul originar" (s. n.).

Pornind de la făgaşul croit de Călinescu, Negoițescu amplifică o idee, transformînd-o în viziune totalitară prin secționarea în două a lirismului eminescian. Astfel zona "plutonică" a postumelor ar constitui sîmburele originar şi autentic al poeziei. Poetul,

---

[15] *Poezia lui Eminescu*, E. P. L. 1968, p. 35.

speriat el însuşi de "nebunia" sa vizionară, ar fi refuzat să se arate sub această faţă, "dezvăluindu-se contemporanilor săi în ipostaza rigorilor clasicizante şi a seninătăţii "neptunice". Aşadar, după o "golire" a interpretărilor postmaioresciene era de aşteptat imaginea sublunară şi orfică. După acelaşi critic, în Eminescu am afla "un mic romantism de talia lui Eichendorf, Heine, Lenau, Mörike şi un mare romantism al viziunilor, explorator de domenii abisal metaforice, cuprinzînd nume ca Jean Paul, Novalis, Tieck, Brentano, Arnim. " Această distincţie netă care pare justificată în mai toate operele eminesciene date ca exemplu de către I. Negoiţescu, este aproape cu totul falsă, după cum ne vom strădui să demonstrăm, în cazul *Luceafărului*, poem considerat de critic aproape în termenii călinescieni, "laborios, artificial", deci prea conceptualizant, şi, prin urmare, îndepărtat de straturile originare ale lirismului. Pînă în etapa creării *Luceafărului* poetul ar fi urmat un drum al "conceptualizării şi depoetizării". Vom putea constata că, dimpotrivă, capodopera eminesciană păstrează nealterate intuiţiile poetice originare, deşi acestea sunt înglobate în perfecţiunea "rece" a formei.

1. Reveria Cătălinei

O analiză a *Luceafărului*, înglobîndu-l *poeticii romantice a visului*, nu s-a făcut la noi în termenii pe care îi propunem acum. Considerînd poemul în datele sale iniţiale, vom observa că întreaga aventură a Cătălinei se produce sub semnul *reveriei* (= visare în stare de veghe)

Scanned with OKEN Scanner

şi al visului nocturn, fenomene atît de explorate de marii romantici germani.

Atracţia fetei către steaua afină se produce în amurg, cînd lumina şi întunericul se află într-o dulce confuzie, cînd orizontul mării se deschide infinit sub strălucirea aştrilor, dedublînd contururile lucrurilor, moment propice visării nelămurite, imboldurilor vagi ale sufletului şi ale dorinţelor abia mijite în străfundurile conştiinţei. Apoi reveria în stare de veghe a fetei se va transforma pe nesimţite într-un grandios scenariu oniric, în care astrul capătă contur cvasireal, izolat însă prin răsfrîngerea în oglindă.

Cătălina prelungeşte astfel reveria melancolică din starea de veghe diurnă în visul nocturn ce echivalează cu o sondare decisivă a străfundurilor propriei fiinţe. Dar ceea ce la lumina zilei ar constitui un soi de bovarism (steril, deşi dramatic, căci acesta este la urma urmei sensul autentic al sentimentului analizat de Flaubert), va fi cu totul altceva în visul nocturn unde are loc trecerea către aspiraţia lăuntrică profundă, angajînd înseşi temeliile fiinţei. Visul prinde contur real, tiranic, ameninţînd conştiinţa eroinei cu o confuzie de planuri; ea tinde, în plină criză erotică, să ia drept adevărată, chiar la lumina zilei, aparenţa iluzorie a visării. Experienţa o contrazice însă şi în final reuşeşte să deosebească cele două planuri, dar ştie încă şi ceea ce le apropie, restabilind pentru sine, într-o ordine armonică, inteligibilă, elementele peisajului exterior şi interior. Alunecarea Cătălinei în vis echivalează cu *o plonjare în propriul eu*, cel mai profund, acela care nu se lasă investigat la lumina zilei. Pentru gînditorii

Scanned with OKEN Scanner

preromantismului german, de pildă pentru Lichtenberg (din ale cărui aforisme Eminescu traducea şi pe care bănuim că l-a şi citit în întregime[16]), visul reprezintă un mijloc fertil al cunoaşterii de sine. Imperativul "cunoaşte-te pe tine însuşi", raţionalizat de filosofia socratică, capătă la el coordonatele abisale. Nu e vorba numai de investigaţia psihologică obişnuită, ci de sondarea, prin oniric, a omenescului însuşi, a esenţei lui, la care nu se poate ajunge decît pe o cale ocolită[17]. Visul ar fi o a doua existenţă, poate cea adevărată, a individului; el ne vorbeşte în embleme, precum *daimonul* lui Socrate, sau în limbaj eminescian, ne vorbeşte în vis propriul nostru "archaeus". Hyperion este, prin urmare, daimonul (= prototipul) Cătălinei, figurînd simbolic fiinţa ei individuală cea mai abstractă şi mai autentică. De aceea, el capătă obiectivizare deplină; covîrşeşte toate aspiraţiile eroinei, îi *umple* existenţa, îi vorbeşte, ca şi cum ar fi *un altul*, un "alter ego", care este şi totodată nu este în afara sa. Dar mergînd mai departe cu obiectivarea, în straturile cele mai profunde, acolo unde Hyperion îşi întreprinde pe cont propriu marea călătorie cosmică, acest *daimon* îşi dovedeşte apartenenţa la Demiurgul însuşi; acum el este cu adevărat *un altul*, aparţinînd "cercului" celui mai abstract. Eroina nu se mai poate recunoaşte în el la un asemenea grad de obiectivare şi îl refuză. O conştiinţă

---

[16] Vezi G. Călinescu, *Cultura lui Eminescu în timp şi spaţiu*, în *Opera lui Eminescu*, vol. III, reeditat în *Opere 13*, Ed. Minerva, 1970.

[17] Vezi Albert Béguin, *Sufletul romantic şi visul*, Ed. Univers, 1970.

Scanned with OKEN Scanner

tulbure a acestei filiații îi rămîne totuşi la sfîrşit, cînd îşi înalță din nou privirea către Luceafăr.

Dedublarea, triplarea, multiplicarea în vis a eului sunt pentru Lichtenberg (dar şi pentru C. G. Jung) fenomene ce stau la baza creației, a mitului; ele nu sunt vane fantezii sau simple simptome ale unei dezordini psihice. Lichtenberg ajunge să presupună că şi treji fiind am avea astfel de viziuni, dar că "la fiecare pas intervine rațiunea pentru a ne corecta convingerile". Această *deschidere spre vis* ar fi o altă posibilitate în analiza *Luceafărului*. Un anumit gen de dedublare a conştiinței eroinei se produce şi în poem, altfel însă decît în operele romantice care au ca temă dedublarea.

Dacă imaginea care deschide poemul, cu tripticul inițial (Fata de împărat - Luceafăr - Mare) este de natură onirică, o viziune ce are la bază logica ipotetică a visului, cea de-a doua, tripticul final (Cătălin-Cătălina, Hyperion, Codrul) ar reprezenta o punere a problemei în ecuația specifică logicii treziei, a rațiunii, care respinge dacă nu datele esențiale ale lumii visului, cel puțin aranjarea sau valorizarea lor. Apare în ecuație un nou factor (Cătălin), un indice mult mai real, care este chemat să contrabalanseze nedeterminarea ei infinită pentru a o putea rezolva în coordonate concrete.

2. Visul - prefigurare a mitului

Nu-s lipsite de interes cîteva considerații despre natura visului romantic şi importanța sa în cadrul metodei poetice a romantismului.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru Eminescu, trăirea visului este semnificativă nu în sensul existenţialist de expiere, ci în modul liric de a o valoriza altfel, în coordonate mult mai profunde, de a-i da o altă turnură, cea mai umană. Lichtenberg îşi comentează visele cu o rară pătrundere raţională; pur şi simplu, le *traduce;* între vis şi o întîmplare obişnuită, el stabileşte acelaşi raport ca între un text original şi o traducere; între unul şi celălalt e o diferenţă de limbaj - observă şi subliniază Albert Béguin (*op. cit.* , p. 44). Ajungem astfel şi la interpretarea aproape structuralistă a visului şi a creaţiei. La Eminescu acest raport se păstrează, dar e mai complex: prima imagine emblematică ce stă la baza poemului (vezi mai sus - tripticul iniţial) e un text încifrat; a doua imagine (tripticul final) ar reprezenta traducerea, *de-codificarea* lui. Ce este deci poemul în genere? Visul tradus în simboluri? Nu. Se pare că este însuşi *procesul viu* al acestei traduceri simbolice în sensul afirmat de Roland Barthes[18]. Mitul (ca încărcătură simbolică) se află la mijloc, pe drumul între textul cifrat şi traducerea lui. El devine însăşi *tensiunea dramatică* necesară, născută din efortul decodificării. De aceea, de cîte ori ne propunem analiza unui mit, rămîne în el ceva inanalizabil; ne oprim la funcţiile sale, la vehiculele (sau modulele - cum le numeşte N. Frye[19]), care transportă un semn literar către semnificatul său firesc, ne oprim la acesta din urmă, dar ne scapă tocmai esenţialul - *curentul viu care trece prin fire*, ca atunci cînd

---

[18] *Critique et vérité*, Éditions du Seuil, Paris, 1966.

[19] *Anatomia criticii*, Ed. Univers, 1972.

Scanned with OKEN Scanner

reprezentăm schematic un circuit electric. Se văd capetele circuitului, se văd firele, rezistențele, nodurile, aparatele de măsură cu care lucrăm; ne scapă însă din schemă fluidul electric însuşi - materia cea mai subtilă, fără de care schema nu foloseşte la nimic. Visul constituie pentru Lichtenberg "expresia unor trăsături de caracter şi a *unor etape ale aventurii spirituale umane*"; mai ales sub această ultimă latură el poate fi analizat în opera eminesciană. Ceea ce trăieşte Cătălina în acest poem este aventura spirituală fundamentală a vieții ei.

3. Între aspirație şi realitate

Reluînd ceea ce spuneam despre reveria Cătălinei, trebuie să conchidem că eroina este de fapt aceea care *dialoghează cu sine în vis* prin *daimonul* său obiectivat: momentul echivalează cu o totală pierdere a conştiinței individuale, ce se petrece în straturile cele mai profunde ale eu-lui, acolo unde eul de fapt nu mai există, contopindu-se în marele cosmos. În acelaşi timp însă, dialogul are drept obiect tocmai revendicarea unui eu palpabil şi cert, cerut de toată ființa. De aceea, *simultan* cu călătoria nocturnă şi astrală a *Luceafărului*, are loc *opțiunea* Cătălinei în planul real, al treziei, deci în planul conştiinței lucide - dialogul cu Cătălin. Tensiunea lirică maximă rezultă tocmai din această *dilemă dramatică* între posibilitatea pierderii totale a identității eu-lui şi posibilitatea cealaltă, a potențării lui concrete (realizarea iubirii terestre cu Cătălin = factor egalizator). Este vorba de drama romantică a opțiunii între moarte şi viață, între vis şi

Scanned with OKEN Scanner

realitate, exprimată de Eminescu mai direct în poezia *Un farmec trist şi neînţeles*. Prin opţiunea către viaţă a Cătălinei, dilema rămîne deschisă.

Cufundată în vis, eroina e pe punctul critic de a fi absorbită pentru totdeauna în "nemurire", adică de a se lăsa covîrşită de eul său impersonal oniric şi a-l pierde pe cel real. Se poate spune însă că trece cu bine această primejdie. Ea se întoarce în *fericirea limitelor*, după ce o clipă fusese în primejdie de a se contopi cu *ilimitatul*. Ea continuă să trăiască în *"cercul strîmt"*, bucurîndu-se de *"noroc"*. Este ceea ce invidiază Hyperion ca "nemuritor".

De unde la început claustrarea în efemer i se părea o nefericire şi dorea s-o învingă, eroina trăieşte acum euforic întoarcerea în limitele familiare, deşi înguste. Ea rămîne însă cu conştiinţa ilimitatului (trăieşte în hotarul lui), aşezîndu-se de data aceasta raţional în acest hotar, dîndu-i un loc în cadrul existenţei ei concrete, neputîndu-se lipsi de el. Această îndoită mişcare - năzuinţă către imensitate şi dorinţă de viaţă limitată, plină, euforică - dezvăluie ritmul originar şi profund al vieţii lăuntrice umane, bogăţia şi tragedia fiinţei omeneşti, aşa cum o înţeleg romanticii. E tot atîta eminescianism în Cătălina cît şi în Hyperion (mai ales de cînd am învederat unitatea lor). Nu este vorba în poem doar despre "omul superior" şi "omul inferior" cum s-ar deduce citîndu-l pe G. Călinescu, ci mai degrabă despre *om* şi proiecţia sa în absolut.

Scanned with OKEN Scanner

4. Reveria poetului

Eminescu întreg ca emitent al poemei se află între aceşti doi poli. El visează - în limbajul lui Bachelard, se "cvadruplează". "Sunt singur, deci suntem patru"[20], spune Bachelard, despre visătorul îndrăgostit, pornind de la dedublarea preconizată de C. G. Jung, a psihismului uman în *animus-anima*, adică în factorul psihic masculin şi cel feminin. Cătălina e *anima* eminesciană; Luceafărul e *animus*-ul corespunzător, proiecţia masculină idealizată prin reverie. Ambii termeni se dedublează la rîndul lor, fiecare mai avînd cîte un *animus* şi o *anima*. O strînsă reţea de proiecţii există între aceşti patru termeni (Cătălin, Cătălina, Luceafăr, Demiurg), care nu sunt altceva decît *cvadruplarea reveriei eminesciene* înseşi. Poetul are cîte un *animus* şi o *anima* la fel de puternice la fiecare dintre cele patru nivele, deci este o umanitate de o forţă şi o plenitudine excepţionale, capabilă să viseze la toate treptele, o liră ce cîntă cu tot registrul sunetelor posibile, ca şi cea orfică.

Visul romantic merge în genere de la expansiune către reculegerea în sine, de la comuniunea transcendentă pînă la neputinţa voinţei de a acţiona. Este ceea ce i se întîmplă lui Hyperion, geniul potolit ataractic în final[21].

---

[20] G. Bachelard, *La poétique de la revêrie*, Presses universitaires de France, Paris, 1965.

[21] Vezi *O ipostază romantică a geniului*, în Marin Mincu, *Critice*, I, E. P. L. , 1969.

Scanned with OKEN Scanner

Să nu uităm însă că pentru noi el nu este decît proiecția imaginară a Cătălinei. Pe aceasta visul nu o oprește de a acționa; ea rămîne garanția fertilă a unor noi proiecții; e drept că existența ei este condiționată de Luceafăr, dar existența acestuia va fi şi mai mult condiționată de a ei. Hyperion retrăieşte în final limitele ilimitării sale, sub influența magnetică pămîntească pe care astrul o suferă şi apoi o emite, el revine "la locul său menit din cer"; de data aceasta el este cel ce suferă o *claustrare* sterilă, imposibil de înfrînt, în timp ce Cătălina şi-a lărgit orizontul prin acceptarea senină a cadrului uman de existență şi situarea doar *onirică* în hotarul ilimitatului.

Dorința către ilimitat este de fapt, fără ca eroina s-o ştie, dorința morții. De cîte ori ea priveşte seara astrul strălucind deasupra întinderii nesfîrşite a mării, simte fiorul "neînțeles" al absolutului, percepînd viața ca o claustrare (motivul claustrării este mult mai explicit în *Fata în grădina de aur*). Orizontul plan al mării şi steaua (ca reper deasupra) sunt simboluri ale nemişcării absolute şi eterne. Din numai aceste două coordonate nu poate răsări vreo urmă de viață. Pentru frumoasa fată însă, acest peisaj, încremenit, are atributele înțelătoare ale vieții şi afectului: marea are "mişcătoare cărări", Luceafărul " s-aprinde viu", "lucește c-un amor nespus", "tremură", "alunecă"[22]. Numai în urma experienței consumate, în

---

[22] Totuşi el poartă *corăbii negre* pe mişcătoarele cărări, desigur, un fel de corăbii ale sufletelor. E un Charon travestit în astru; e purtător de gînduri adică de reverii infinite către tărîmul morții, deci al eternității.

Scanned with OKEN Scanner

clipa atingerii în vis a partenerului "rece" sau prea "arzător", Cătălina realizează înfiorată distanța uriașă ce o separă de el, adică distanța dintre viață și moarte. Această ruptură însă nu o împinge spre tragism (poemul ar putea să se încheie straniu cu alienarea eroinei sau stingerea astrului, ceea ce ar echivala cu un apocalips); dimpotrivă, pentru ea această ruptură este convertită senin, umanizată. Astrul nu-i mai apare la sfîrșit deasupra tăcutei mări, ci tremurînd "ca și-alte dăți în codri și pe dealuri", deasupra unui crîng înmiresmat euforic. De la această distanță, familiară, el poate fi invocat din nou, cu speranță. Codrul, metaforă a existenței umane, poate fi luminat duios de steaua călăuzitoare. Cătălina nu renunță la reverie, la "gîndul" dominant care trebuie să dea sens existenței și iubirii ei. Dialogul, însă, nu mai e posibil. Fiecare dintre cei doi protagoniști vorbește aparte, echivalînd în felul său experiența trecută. Ei rămîn totuși prezenți în același cadru, din care nu pot ieși, alcătuind o altă topografie cu aceleași coordonate: codru-om-stea. (La început avem: mare-om-stea). Poemul se desfășoară între aceste *două imagini-emblemă care pot fi asemănate cu coperțile - cea inițială și cea finală - ale unei cărți.*

5. Ipostazele reveriei

Pentru romantici problema visului nu este atît de clară: cînd visez, se întreabă romanticul (și la Eminescu găsim întrebarea) eu visez - sau *un altul*? "Eu visez sau universul visează în mine?"[23]

---

[23] Albert Béguin, *op. cit.*, p. 7.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru un fenomenolog al poeziei, ca G. Bachelard, este limpede că există elemente ale cosmosului, capabile să viseze[24]. Lacul romantic, de pildă, se umple de ochi ațintiți către ființa nemișcată a visătorului. Cadrul ales de Eminescu este în același sens un element cosmic capabil de reverii. Lirismul primelor strofe din *Luceafărul* se explică tocmai prin această reverie ambiguă. Ambianța cu dimensiuni infinite (mare-astru) nu numai că o predispune pe eroină la visare, dar chiar *visează în ea*, aici fiind vorba de un element originar al poeziei. Cătălina este în același timp subiect și obiect al reveriei. Tocmai de aceea Luceafărul, aparent obiect al visării, devine apoi reverie obiectivată, adică va căpăta puterea nemăsurată de a absorbi timpul și spațiul sau de a se extinde pînă la infinit. Altfel spus, zborul reveriei fetei are o primă stație de lansare în steaua Luceafăr. Abia aici ea capătă puterea adevărată de catapultare către marginile cosmosului, unde sălășluiește Demiurgul.

Existența Cătălinei fiind mărginită, ea trebuie însă să se mulțumească cu prima etapă a călătoriei, deci cu cîștigarea unui punct sigur de reper. Călătoria Luceafărului, deși atît de plastic imaginată de poet, la nivel metaforic, este o proiecție încă și mai vagă, o răsfrîngere a astrului în Demiurg, proiecție a proiecției. Tocmai de aceea ea capătă niște coordonate atît de concrete, pentru noi foarte stranii. De aici "straniul fel contemplativ al Luceafărului" (subliniat de Caracostea),

---

[24] G. Bachelard, *op. cit.*, cap. *Rêverie et cosmos*.

Scanned with OKEN Scanner

care nu este un personaj în adevăratul sens al cuvîntului, ci, în limbajul reveriei romantice, o proiecție ideală, imaginară. El se mişcă nu din curiozitatea demonică a eroilor lui Tieck, ci sub impulsul iubirii, care dă aripi "fantaziei" nemărginite. Pentru Luceafăr, zborul cosmic este o chestiune vitală. El nu decide singur nici "zborul" cosmic, ci îi este impus de aceea a cărei aspirație onirică l-a creat; pur şi simplu, el nu mai poate rămîne "la locul lui menit din cer". "Fantazia" Cătălinei, care contemplă în el un prim strat al ordinii cosmice, îl transformă dintr-un astru indiferent, într-un *eon* silit să se autocontemple în armonia platonică pe care i-o dezvăluie Demiurgul. Luceafărul este un produs al imaginației Cătălinei, dar odată obiectivat, el devine atît de puternic, încît i se impune acesteia şi "cercului strîmt" din care ea face parte, cu o forță covîrşitoare. El devine mai *viu* decît însăşi imaginația care l-a produs. Caracostea a intuit şi a exprimat exact această țesătură de proiecții onirice în *Luceafărul* într-o singură frază:

"El, *cel menit să fie oglindă izbăvită de patimi*, îşi tremură razele în oglindă şi de acolo şi le revarsă asupra iubitei" (s. n.)[25].

Acesta este, ne dăm seama, chiar drumul pe care trebuie să-l parcurgă orice simbol literar, devenit mai real decît poetul însuşi, decît imaginația creatoare care l-a produs. Eminescu este "Luceafărul poeziei româneşti" în acest sens - simbolul central al operei sale ni se impune

[25] *Op. cit.*, p. 74.

ca un reper necesar în absolut. Orice salt poetic trebuie să pornească de la el.

Pentru o poetică a visului, putem reține aceste cuvinte ale lui Albert Béguin despre poetica lui Jean Paul: "Visul nu e nimic altceva decît poezie involuntară". Dacă ne însuşim optica aceasta, *Luceafărul* ne dezvăluie însuşi *momentul genuin al poeziei*.

6. Procesul creației poemei: naşterea literaturii

Putem postula, cum de altfel s-a şi încercat, că literatura cuprinde în sine propria ei istorie, în sensul că fiecare operă în parte ne vorbeşte despre propriul ei proces de creație. Se spune de multe ori, de pildă, că autorul trece în operă. însă, de fapt, se ia în considerație numai trecerea sa ca persoană fizică, morală sau reflexivă. Dar mai puțin s-a vorbit despre faptul că el trece în personajele sau în simbolurile sale şi ca autor, ca artist. Drama unei opere este pusă în legătură de multe ori cu biografia artistului. Ar putea fi cuprins aici, în "trama" pomenită, chiar şi momentul (biografic într-un fel) în care el *devine autor*, adică artist, şi dă naştere operei. Şi cum artistul nu se reprezintă numai pe sine, ci o colectivitate, într-un context socio-istoric determinat, opera sa nu e numai viața simbolică a colectivității, ci şi a înseşi artei create de ea. O operă literară de vîrf ne vorbeşte cu prisosință despre actul de naştere arhetipal al literaturii din care face parte şi despre destinele posibile ale acestei literaturi. Binecunoscuta declarație a lui Flaubert "Madame Bovary c'est moi" înseamnă nu numai că autorul se identifică cu personajul principal, ci şi cu

Scanned with OKEN Scanner

opera respectivă creată de el. Deci fraza ar putea fi citită şi aşa: "*Madame Bovary* - c'est moi". În *Luceafărul* (ca în orice capodoperă), avem oglindite, la diverse nivele, foarte profundul proces de creaţie al poeziei, adică: 1) al poemului *Luceafărul* însuşi; 2) al poeziei eminesciene în general; 3) al poeziei româneşti în ipostazele ei cele mai diverse; 4) al poeziei ca dat uman universal, particularizată într-un mare romantic. Orice operă ne vorbeşte deci despre rădăcina împătrită a propriei ei geneze şi raţiuni de a fi. Discutînd deci din punctul de vedere al poeticii romantice, criza traversată de către eroină în poem este analogă cu momentul ebuliţiei poeziei, cu plonjări atît de adînci în sine, încît pot distruge fiinţa (creatoare), iar finalul poemului, luat în sine, independent de rest, este *actul poetic realizat,* sensul pe care-l capătă acest proces. Poezia nu este aşadar numai aparenţa ei finită, ci trebuie înţeleasă ca maximă şi permanentă tensiune. Un poet descriptiv, să zicem un pastelist pur, ar putea reduce întregul poem la două miniaturi picturale (numite de noi şi anterior), cea iniţială, cuprinzînd tabloul nocturn - castelul cu fata de împărat contemplînd visătoare Luceafărul şi marea ca dimensiune orizontală; cea finală - cuplul Cătălin-Cătălina în crîng, cu Luceafărul tremurînd deasupra codrilor şi marea ca prezenţă mai mult imaginară, rămasă mult mai jos, în plan secund. Poezia ar deveni astfel imagine pură, şi, din ce în ce mai stilizată, s-ar reduce la geometrie. Modul baladesc-legendar ales de poet este însă cel mai potrivit pentru dinamizarea, tensionarea termenilor arhetipali. Forma baladescă, să nu uităm, stă la originea literaturii româneşti, alături de alte cîteva, la fel

Scanned with OKEN Scanner

de puternice, ca doina, basmul etc. În poem este refăcută astfel din nou originea poeziei românești și sintetizată la nivelul cel mai înalt posibil.

Modul predominant al creativității eminesciene se subsumează baladescului, așa cum se întîmplă și cu creația orală. Poetul nu se mulțumește să contemple armonia cosmică, ci are nevoie neapărat de a o verifica printr-o tensionare afectivă de ordin mitic. La fel se întîmplă în *Soarele și luna* care este o baladă (nici aceasta perfect etiologică), unde imaginea emblematică a răsăritului soarelui are nevoie, pentru a deveni poetică (luată în sine o putem reduce numai la dimensiunea *sacrului*), să treacă prin mai multe avataruri pentru a-și recăpăta echilibrul în final. Mitul, acel fluid despre care vorbeam, acea *tensiune între polii mesajului și ai codului,* este în limbajul unei poetici romantice însuși procesul de a visa. Prin vis (înțelegînd aici visul simbolic, *visul vieții*, cum îl numesc romanticii, nu un accident nocturn oarecare) realitatea se traduce într-un cod nou, ilogic și apoi prin conștientizare el se transpune din nou în datele realității, pe un alt plan, cu un cod modificat superior. Această operație este una de *retroversiune*, nu de simplă traducere. Traducerea unui text cunoscut în unul necunoscut (limbă străină) și apoi din nou în limba de bază - o îmbogățește și o nuanțează pe aceasta din urmă. Procesul de creație poate fi deci privit în analogie cu cel de retroversiune. Acest salt, realizat simultan înainte și înapoi, reprezintă elementul cel mai profund, ceea ce nu poate fi cuprins în schemă, materia însăși a mitului, atît de subtilă, încît ea este, de fapt, *mișcare.* Trebuie să ne închipuim acest proces ca spontan și,

Scanned with OKEN Scanner

calitativ, inconştient (vezi, Vianu, *Alegorie şi simbol*, în *Fragmente moderne*). Prin intermediul poemei, eul poetului se lasă figurat în patru reprezentări complementare spre a-şi revela plenar unitatea profundă, manifestată în "Actul însuşi al Vieţii", care este pentru romantici Visul.

7. Visul vieţii

Visul romantic este deci o coborîre în eul cel mai ascuns, cu scopul de cunoaştere a esenţei lumii (cum pentru Novalis, de pildă, "eul este enigma dezlegată a lumii"), pornind de la ideea, dragă romanticilor, a fuziunii panteistice dintre natură şi suflet.

Este edificatoare şi această reflecţie a lui V. Hugo despre explorarea eului: "E nemaipomenit că tocmai înlăuntrul tău trebuie să priveşti ce e afară. Profunda şi întunecata oglindă e adîncul omului. Acolo e acel clar-obscur înspăimîntător. Ceea ce se oglindeşte în sufletul omenesc e mai ameţitor decît văzut direct. E mai mult decît o imagine, e un simulacru, iar în simulacru există ceva care ţine de fantomatic [...]. Aplecîndu-ne spiritul peste acest puţ, întrezărim aici, undeva, în adînc, ca într-o prăpastie, într-un cerc îngust, întreaga imensitate a lumii. "

Visul eminescian fundamental romantic este lipsit de complexele de inferioritate specifice celui freudian. El dă un sens existenţei şi devenirii umane. Cătălina visează că a dialogat cu un astru; ea nu-şi va renega acest vis, dimpotrivă, el rămîne visul fundamental, *Visul vieţii*, cum îl numesc romanticii, în general. Indiferent de întinderea

Scanned with OKEN Scanner

exactă a lecturilor eminesciene, poetului nu se poate să nu-i fi fost familiară gîndirea romantică în ansamblu, pe care o reflectă nu literal, ci prin intuiții și reminiscențe poetice. O ambiguitate extremă domnește în acest punct, datorită marii dileme romantice: care este subiectul și care obiectul visării? Cine ar fi deci protagonistul poemului - Cătălina sau Hyperion? Fiecare este pentru celălalt o himeră. Conjugate, ele formează *eul* uman cel mai general, dar și cel mai profund.

La unii romantici (exemplu tipic: Hoffman) visul se revarsă în viața reală, transformînd în victimă pe cel care voia să ironizeze în mod suveran viața.

La Eminescu, cele două realități - existența și visul - rămîn fiecare pe poziția sa, păstrîndu-și încă afinitățile nemărturisite, într-o armonie de neștirbit, ca alternarea dintre regimul solar și cel nocturn. Mai mult, poetul aspiră să vorbească dintr-un spațiu neutru, sustras atît determinării visului, cît și realității, împrumutînd (de data aceasta voit, în finalul poemului) ironia amară pe care o întîlnim și la Lichtenberg.

Visul vieții nu este deci nici somn, nici veghe, ci o *stare originară* care le poruncește amîndurora.

8. Naşterea simbolului

Pentru procesul spontan al naşterii simbolului sunt deosebit de importante mărturiile lui Gotthilf Heinrich von Schubert, autor al cărții *Simbolistica visului,* preocupat în special de raportul vis-limbaj: "În vis și încă din acea stare de delir care precedă somnul, sufletul pare să vorbească un cu totul alt limbaj decît în

Scanned with OKEN Scanner

mod obişnuit. Anumite obiecte din natură, anumite *proprietăți ale lucrurilor* desemnează pe neaşteptate *persoane*, şi invers, cutare *calitate* sau *acțiune* ni se înfățişează sub forma unor *persoane.* "[26] Este ceea ce i se întîmplă Cătălinei în vis, cînd obiectul natural al reveriei sale, astrul, devine o *persoană*, căpătînd şi un nume de rezonanță onirică (straniu, precum sunt toate numele din vis), fără legătură aparentă cu cel real (Luceafăr), deşi eroina îl recunoaşte păstrînd o conştiință tulbure a legăturii cu starea de veghe. Ceea ce urmărim în poem, încă o dată, este însuşi *procesul naşterii unui simbol,* proces intuit poetic de Eminescu în cadrele esteticii romantice. Limbajul metaforic al visului este mai sintetic, mai concentrat decît ceea ce ai spune în cuvinte ore întregi. El nu explică, ci desemnează, sau, cum spune Schubert, visele profetice n-au nimic inexplicabil: *poetul ascuns*, care e în noi, "calculează, cu ajutorul unei algebre superioare, relațiile dintre ziua de azi şi cea de mîine, dintre trecut şi un viitor îndepărtat, cu o siguranță pe care n-o are spiritul treaz". Limbajul visului nu are nimic comun cu conceptele raționale, "el e alcătuit din imagini, care se află, față de realitatea pe care o exprimă într-un raport de participare reală". De aceea poemul analizat de noi este departe de a fi doar o particularizare a teoriei schopenhaueriene, care rămîne totuşi o teorie, pe cînd simbolul presupune tocmai această organizare spontană, dezintelectualizată, a experiențelor conştiinței.

---

[26] E. Cassirer, *Philosophie der Symbolischer*, citat de Tudor Vianu în *Fragmente moderne*, Ed. Meridiane, 1972, p. 140.

Scanned with OKEN Scanner

Această deplasare a criteriului adevărului, de la evidența intelectuală către certitudinea afectivă, va merge progresiv pînă la Proust, pentru care, "un om, cînd doarme, ține în cerc în jurul său firul orelor, ordinea anilor şi a lumilor".

Luceafărul presupune şi reveria către copilărie, căci epicitatea sa, adică ceea ce se întîmplă realmente în poem, nu este decît întîlnirea dintre "doi copii" - Cătălina şi Cătălin, fuga lor în codru. Restul sunt închipuiri. Poetul îşi manifestă astfel, indirect, la un nivel abscons, regretul: "Unde eşti copilărie / Cu pădurea ta cu tot?" Putem presupune că "fata de la Ipoteşti", partenera copilăriei eminesciene, nu este numai un mit, ci poate chiar *mitul prim*, pe care memoria poetică a reveriei a selectat-o în ciuda intelectului rece, a conştiinței geniului, dobîndită de poet mai tîrziu. Finalul poemului imaginează cuplul nediferențiat din copilărie: Cătălin şi Cătălina sunt "doi copii cu plete lungi, bălaie". Care este băiatul şi care fata? Reveria împrumută dragostei proiectate în copilărie androginitatea pură, perfectă, candoarea gesturilor. Deşi amîndoi îşi spun cuvinte ce apar ca replici consecutive în poem, avem de-a face cu un dialog *simultan*, cu un duet interior *animus-anima*. Cuvintele nu se rostesc, de fapt, în secvența la care ne referim (sau rostirea este numai o figură poetică), ci sunt reverie pură.

Lărgind proiecția onirismului eminescian vom considera că poetul este *cel care visează* la cele patru nivele: el se proiectează într-un dublu feminin Cătălina, pe care o transformă în *subiect* al propriei sale reverii, aceasta, la rîndul ei, se proiectează în Luceafăr, în care

Scanned with OKEN Scanner

poetul se recunoaşte ca *animus* suprem, sau, mai simplu, aceasta ar ilustra, cum spune Caracostea, tehnica specific eminesciană de "a desemna prin altul", pe care o recunoaştem şi în subtila *Sara pe deal*. Reveria eminesciană se dovedeşte astfel a fi la fel de subtilă ca aceea a lui Dante, proiectat în Beatrice (pe care Bachelard o numeşte "*Anima* savantă a lumii"), sau Petrarca proiectat în chipul Laurei.

Pentru a găsi şi alte coordonate visului eminescian, vom aminti că romanticii, în special Herder, au legat originea basmului de vis. Poemul eminescian, care utilizează cadrele basmului, *cuprinde un basm cu originea lui cu tot*, visul fiind dilatat pînă la absorbirea totală a realităţii. La Eminescu visul îşi menţine acea calitate supremă pe care o are în basm: el este, desigur, esenţial sau profetic, "Visul vieţii" (aşa cum un basm nu este decît *povestea simbolică a vieţii* omenirii), dar nu devine niciodată înspăimîntător. La romanticii germani el capătă autonomie, este "vis controlat", de către raţiune, dar nu în sens restrictiv, ci tocmai în sensul potenţării, al ațîțării lui pînă la a deveni tiranic. O raţiune provocatoare îl animă, transformîndu-l în coşmar lucid. La Eminescu el continuă să rămînă "un vis frumos," deşi irealizabil. Raţiunea intervine doar pentru a-i face loc în cadrele sale, pentru a-i găsi înalta justificare. La Hoffmann himerele, obişnuite în vis, se plimbă nestingherite în realitatea cotidiană. Magia la care se recurge este debordantă. La Eminescu, *magia* este posibilă doar în cadrul visului. Chemarea Cătălinei, din final, nu are nici un efect magic asupra astrului. Este o chemare a reveriei în stare de veghe şi nu a straturilor profunde ale inconştientului în

Scanned with OKEN Scanner

timpul somnului. Această chemare este ceea ce eroina a reținut din visul ei, ceea ce a putut fi valorizat pentru conștiința în stare de veghe.

Poemul poate fi considerat în esența sa ca fiind echivalent chiar cu drumul parcurs de această invocație, care la început este tulbure și, desigur, nu se slujește de cuvînt decît metaforic, căci visul cel mai profund este *a-lingvistic* (adică nu se slujește de cuvînt); nu e încă expresie definitivă ci o aspirație pură. Experiența trăită cu o tensiune maximă a avut drept efect scoaterea la lumină a acestei magii a-verbale, transportarea ei către viața reală și întruparea în verbul poetic. De aceea, invocația eroinei:

"- Cobori în jos, luceafăr, blînd,
Alunecînd pe-o rază,
Pătrunde-n casă și în gînd
Și viața-mi luminează!"

este poate laitmotivul central, rațiunea de a fi a întregului poem, naşterea genuină a acestuia în procesul manifestării logosului.

Dacă în vis actul magic își alege inconștient ca scop o *"iluminare" profundă* (căci astrul e invocat să coboare în adîncurile întunecoase ale vieții sufletești individuale a Cătălinei: în "gînd"[27]), în final rămîne magia *poetică*. Din nou putem vorbi de acel proces de

---

[27] Vezi disocierile lui Edgar Papu între *Gîndire și gînd*, în *Caietele Eminescu*, III, Ed. Eminescu, 1975.

Scanned with OKEN Scanner

complicată retroversiune pe care, de data aceasta, cititorul îl poate parcurge pornind din final înapoi; el își poate limpezi mai bine înțelesul acestei firești chemări din final ("Cobori în jos..."), citind-o în prima ei formă, și ajungînd în felul acesta la stratul prim, genuin, al poeziei înseși. Magia țîșnește de la sine în poem: Cătălina își rostește cuvintele ca și cum i-ar fi fost dictate; cel care le dictează este sentimentul iubirii, inima, care la romantici, după cum am văzut, este sediul cel mai profund al ființei umane. (O magie voluntară întîlnim mai degrabă în proza eminesciană, de pildă, în *Avatarii Faraonului Tlà* sau în *Sărmanul Dionis*.) Poemul nu ne oferă numai o *cosmogonie a visului,* ci și un drum complet al lui, *geneza*, dar și *efectul* său, care pentru poet este ordonarea superioară a realității și separarea de ceea ce în vis primejduiește viața, individualitatea. Deși ironizată, existența reală iese biruitoare. Teoretic, și Hoffman accentuează această turnură ironică a visului: "În vis, spiritul nostru leagă adesea de acea existență superioară, a cărei formă nu ni se arată decît în presimțiri, locurile comune extrase din viața noastră captivă; dar o face în așa fel, încît ironizează cu amărăciune această viață. O ironie care își are rădăcini în natura conștientă de decăderea ei..."

Poemul *Luceafărul* ar fi putut să se încheie fără ultimele două strofe. El ar fi fost astfel o operă diversă, intrînd în spațiul mitic al literaturii, pe care Northop Frye îl identifică viziunii *idilice* sau comice, adică optimiste. Așa cum este însă încheiat de poet, el trece brusc către antipodul *ironic* (deci pesimist). Toată desfășurarea sa anterioară o are pe Cătălina ca subiect; deci întreaga

viziune este subordonată unui centru care nu este altul decît orizontul omului comun, sau *orizontul uman*, în general. Finalul însă transgresează brusc semnificațiile. Ceea ce părea a fi *subiect* devine *obiect*; subiectul cunoscător se arată a fi în final *geniul*, mintea rece, ataractică şi impersonală, avîndu-şi sediul în Demiurgul însuşi şi aplicată strict la obiect. Astfel, semnificația "alegorică", voită şi recunoscută de poet, este aici mai vizibilă; ea este, dacă ne putem permite să forțăm puțin interpretarea (altfel spus, poemul se schopenhauerizează abia în final), adăugată de poet fără însă a submina celelalte sensuri, subiacente, în primul rînd *idilicul* fundamental (în modul în care Frye înțelege această categorie estetică).

Poemul este de fapt o *operă deschisă*, în sensul în care romanticii au înțeles acest concept, adică în sensul de *dilemă*, care îşi conservă cei doi poli problematizanți în echilibru, fără a presupune opțiunea decisivă pentru vreunul dintre ei. Pentru palpărea mecanismului cunoaşterii, problema fundamentală a romanticilor, primordialitatea subiectului sau a obiectului rămîne *dilematică*. Poetul se află foarte aproape de acel secol al XVIII-lea - "secol fără uimire", cum îl numeşte Albert Béguin - în care au apărut totuşi "neliniştile prevestitoare ale lui Lichtenberg şi Moritz, Hoffmann şi Herder, Goethe şi Jean Paul, Jean Jacques şi Diderot, pietiştii şi ocultiştii".

Pentru un romantic visul presupune două atitudini: pe de o parte reminiscența stărilor anterioare conştiinței izolate a individului; pe de altă parte, lumea

Scanned with OKEN Scanner

visului este pentru el simbolul unei existențe reale sau al unei "lumi ideale" - expresie a subiectivismului absolut.

Eminescu nu va opta artistic definitiv pentru nici una din aceste două atitudini. Pentru el problema visului se pune, e drept, în termenii meditației caracteristice unui Lichtenberg sau Moritz, deci el este mai apropiat în punctul de plecare de preromanticii germani, decît de romantismul propriu-zis - totuşi dilema este rezolvată în chip aproape clasic; lumea reală şi lumea visului se află într-un divoră clar; ele rămîn tangente, păstrîndu-şi afinitățile reciproce. Eminescu traversează astfel întregul romantism, sintetizîndu-l şi depăşindu-l.

9. Dilema eminesciană

Ca pentru toți marii romantici, visul nu se instituie nici la Eminescu doar ca un simplu procedeu literar, ci ca un mod fertil al cunoaşterii sensului existenței; un punct de pornire în explorarea raportului straniu dintre real şi ideal, individual şi cosmos, moarte şi viață. Aceasta *nu este* doar o *antinomie*, obiect de contemplare pentru poet, ci o *dilemă* profundă (la fel de acută ca dilema shakespeareană "a fi sau a nu fi"), presupunînd neapărat o opțiune artistică, o rezolvare într-un fel sau altul, urmînd unor deliberări autodevorante. Luceafărul e o *proiecție ideală* a aspirațiilor Cătălinei ce se obiectivează în final, manifestîndu-şi o atitudine individualizantă; el este "nemuritor şi rece", însă totodată apare *real*, ca o entitate absolută, şi Cătălina va fi nevoită să-l ia drept reper al idilei sale pentru a-i verifica realitatea. Poemul se încheie

Scanned with OKEN Scanner

aparent cu un divorț între trăirea reală și aspirația ideală pe calea reveriei ca dat uman inalienabil. Cătălina continuă să creadă că viața ei se desfășoară sub razele astrului protector, cînd de fapt, *din unghiul Luceafărului*, ceea ce ea trăiește este o iluzie efemeră de fericire, în timp ce misteriosul Hyperion ia contur de realitate absolută.

Care dintre cei doi protagoniști este de fapt real și care imaginar? Întreg poemul pendulează pe această întrebare.

"Straniul fel contemplativ"[28] al Lucefărului (al zmeului din *Fata în grădina de aur*) vine din faptul că el nu era existență reală, ci este *imaginat* de fata de împărat; de aceea el nu acționează, practic, ci contemplă pe aceea care se autocontemplă în el, adică este chiar imaginea noastră din oglindă, ce ne contemplă în timp ce noi ne vedem în ea: un dublu idealizat și luat drept finalitate a aspirației noastre de desăvîrșire. Fata îi cere Luceafărului *jertfa nemuririi*, adică îi cere de fapt să înceteze *a mai fi noumen și* să prindă contur pămîntesc, să se fenomenalizeze. Am putea presupune că ea a și obținut această jertfă în persoana lui Cătălin, ceea ce nu micșorează deloc dramatismul condiției umane, deoarece ea continuă să se autocontemple mai departe într-o himeră: "În veci îl voi iubi și-n veci / Va rămînea departe..."

---

[28] D. Caracostea, *Studii eminesciene*, Ed. Minerva, 1975.

Scanned with OKEN Scanner

Pe de altă parte, din înfrigurarea cu care astrul străbate cosmosul şi-şi revendică destinul de *muritor* se deduce că iubirea (în sens *absolut*) este egală cu *moartea*. La fel se întîmplă în basm, unde a treia dintre cele trei fete - personificînd iubirea - este totodată simbolul mito-psihanalitic al morţii. Cel care o iubeşte este silit cel mai adesea să moară pentru a reînvia şi apoi a rămîne nemuritor, adică pentru a rămîne în memoria poveştii. De asemenea, în *Miorița* avem simbolul atît de mult discutat "mireasa-moarte". Dar şi *nemurirea* se dovedeşte a fi tot *moarte*, în sens categorial de neant, în timp ce destinul de muritor apare, prin reflex, plin de intensitatea *vieţii*. Moartea pare, aici, la modul expresionist, o *manifestare limită a energiei vitale*, după care Hyperion tînjeşte.

Chiar mitologic, fata de împărat fiind un posibil simbol al lunii, este simbolul morții.

Dilema eminesciană pe care o analizăm a fost exprimată de Negoițescu (*op. cit.* , p. 66) astfel: "Cînd Luceafărul cere de la Demiurg moartea, se exprimă în fond un paradox, căci în ultima analiză, el pretinde «viața», ca preț în schimbul eternității morții (el e un «curcubeu de noapte»). Intuiția fundamentală a lui Eminescu trebuie să fi fost aceea a substratului unanim al morții (intuiție mai originară decît influențele schopenhaueriene, şi care de-abia le explică). Moartea e substanța şi unicul sens (deci, prin pesimismul schopenhauerian: lipsa de sens) ce-l poate revela lumea şi chiar Demiurgul plînge fiindcă în el arde conştiința cea mai trează a atotputerniciei morții. Şi haosul e moarte, născîndă, primordială, scufundată în sine, «pătrunsă de sine», iar pe pămînt somnul rămîne conştiința cea mai

Scanned with OKEN Scanner

puternică, cea mai apropiată, a morții". Altfel spus, ceea ce Hyperion cere nu are sens; moarte sau viață în Unitatea absolută nu există. De aici replica clară a Demiurgului: "Nu cere semne și minuni / Care *n-au chip și nume*" (s. n.).

De fapt, la Eminescu, viața și moartea, efemerul și eternul sunt privite simultan din două perspective opuse; *nemuritorul* Hyperion îi cere Demiurgului favoarea de a *muri*: din unghiul Cătălinei, care-l consideră drept "un *mort* frumos cu ochii vii", el cere *viață, manifestare*, întrupare concretă și deplină, căldură și iubire. Cătălina posedă *viață efemeră* și *moarte eternă*, Hyperion posedă *viață eternă* și dorește *moartea efemeră* și ipotetică a iubirii. Cătălina este o *muritoare* pentru Hyperion. Hyperion este un *mort* pentru Cătălina.

Fiecare simte că celălalt aparține *regatului morții*; fiecare dorește, în felul său, să se mute în acest regat. *Dialogul* lor cuprinde, inconștient, *dilema romantică* a esenței vieții și a morții.

(Cătălina: "Căci eu sunt *vie,* tu ești *mort*"; Hyperion: "Au nu-nțelegi tu oare, / Cum că eu sunt *nemuritor*, / și tu ești *muritoare*?")

Ideea "substratului unanim al morții" este într-adevăr aceea care-l preocupă pe Eminescu în meditațiile sale, în proză, ca și în poezie. În *Luceafărul*, ea nu este însă o concluzie definitivă, ci trăiește, dinamizată de o maximă tensiune, între polii *dilemei* amintite. Ideea există și la alți gînditori (nu numai la Schopenhauer), de pildă, în reflecțiile lui Lichtenberg (amintit de noi, și mai înainte ca prezent în lecturile poetului) întîlnim o pagină aproape eminesciană: "Nu pot

Scanned with OKEN Scanner

să scap de gîndul că *murisem* înainte de a mă naşte, şi că prin moarte mă voi întoarce la aceeaşi stare... Să mori şi să te naşti din nou cu amintirea existenței tale trecute înseamnă a leşina; să te trezeşti cu alte organe, care trebuie formate din nou, înseamnă a te naşte". Întoarcerea în neant şi în Tot echivalează cu o suprimare a Timpului: "Măcar de-aş fi ajuns odată să trec punctul de hotar! Doamne, cît de mult doresc clipa cînd timpul va înceta pentru mine să mai fie timp - cînd voi fi primit în sînul matern al Totului şi al Neantului, unde dormeam, cînd Epicur, Lucrețiu, Cezar trăiau şi scriau, cînd Spinoza gîndea cel mai mare gînd ce a trecut vreodată printr-o minte omenească".

Dilema eminesciană - cine *trăieşte* cu adevărat în poem? - poate fi pusă şi în alți termeni: cine este cel care reflectă lumea, cine *gîndeşte* şi poate exprima esența ei autentică?

Există, după romantici, gîndirea pură şi gîndirea prin limbaj. La Moritz, de pildă (pentru eroul său, Anton Reiser), a gîndi fără cuvinte înseamnă *a exista*. "Negîndul ființei", existența pură, lipsită de gînd, deoarece este ea însăşi doar un *gînd* al Demiurgului, este chiar starea către care aspiră Hyperion. Pentru Moritz, gîndul este chinuitor pentru că se izbeşte de limbaj, ca de un prag. Şi Cătălina îi cere Luceafărului să renunțe la limbaj, să fie, să *existe*, ceea ce pentru el este imposibil. Îi e imposibil să fie *gînd* pur (ambii eroi înțeleg însă, în felul lor, această noțiune, bine analizată de Edgar Papu în articolul citat), deoarece el însuşi este *instrumentul* gîndirii supreme, a Demiurgului, funcția ei. Este *gîndirea gînditoare*, sau este o *natură naturans*, şi nu *naturata*; în

Scanned with OKEN Scanner

să scap de gîndul că *murisem* înainte de a mă naşte, şi că prin moarte mă voi întoarce la aceeaşi stare... Să mori şi să te naşti din nou cu amintirea existenţei tale trecute înseamnă a leşina; să te trezeşti cu alte organe, care trebuie formate din nou, înseamnă a te naşte". Întoarcerea în neant şi în Tot echivalează cu o suprimare a Timpului: "Măcar de-aş fi ajuns odată să trec punctul de hotar! Doamne, cît de mult doresc clipa cînd timpul va înceta pentru mine să mai fie timp - cînd voi fi primit în sînul matern al Totului şi al Neantului, unde dormeam, cînd Epicur, Lucreţiu, Cezar trăiau şi scriau, cînd Spinoza gîndea cel mai mare gînd ce a trecut vreodată printr-o minte omenească".

Dilema eminesciană - cine *trăieşte* cu adevărat în poem? - poate fi pusă şi în alţi termeni: cine este cel care reflectă lumea, cine *gîndeşte* şi poate exprima esenţa ei autentică?

Există, după romantici, gîndirea pură şi gîndirea prin limbaj. La Moritz, de pildă (pentru eroul său, Anton Reiser), a gîndi fără cuvinte înseamnă *a exista*. "Negîndul fiinţei", existenţa pură, lipsită de gînd, deoarece este ea însăşi doar un *gînd* al Demiurgului, este chiar starea către care aspiră Hyperion. Pentru Moritz, gîndul este chinuitor pentru că se izbeşte de limbaj, ca de un prag. Şi Cătălina îi cere Luceafărului să renunţe la limbaj, să fie, să *existe*, ceea ce pentru el este imposibil. Îi e imposibil să fie *gînd* pur (ambii eroi înţeleg însă, în felul lor, această noţiune, bine analizată de Edgar Papu în articolul citat), deoarece el însuşi este *instrumentul* gîndirii supreme, a Demiurgului, funcţia ei. Este *gîndirea gînditoare*, sau este o *natură naturans*, şi nu *naturata*; în

Scanned with OKEN Scanner

timp ce, totuşi, pentru Cătălina, din perspectiva ei, el este o *natură naturata*, sau cel puţin este chemat să devină astfel. De aceea, natura lui este dualã; el este constrîns să rămînă suspendat între două lumi, fără să aparţină definitiv vreuneia dintre ele, fiind "hyper-eon" = "cel care merge deasupra" lumii create, izvorînd din ea şi totuşi creînd-o în calitate de arhetip. (Sau este dinamica formă aristotelică - efect şi cauză a lumii, efect şi cauză a creaţiei.)

Între vis şi real, între nume şi fenomen, nu există la Eminescu un prag atît de nestrăbătut. Între ele geniul este element de legătură, iar omul de rînd are şi el afinitate dramatică cu amîndouă.

Cătălin este în felul său un ironist; pentru el viaţa este un joc mecanic şi el se complace în acest joc, ba chiar îl dezvăluie şi altora. Gîndirea lui, în planul cel mai de jos, firește, corespunde Demiurgului, care plînge ironic în sine, creînd el însuşi mecanica formelor pieritoare. Cătălin şi Demiurgul sunt două poluri situate la distanţe uriaşe. Nici unul însă nu încearcă să-şi depăşească condiţia.

Conştiinţa neputinţei în faţa acestei mecanici a lumii îi duce pe romantici la două căi posibile de urmat - una a regresiunii în existenţa pură, identificarea cu natura, dorinţă ilustrată, de pildă, de Maurice Guérin în jurnalul său: "Dacă ai putea să te identifici cu primăvara să mergi pînă într-acolo cu acest gînd, încît să-şi închipui că porţi în tine întreaga viaţă, întreaga dragoste care dospeşte în natură, să te simţi floare, iarbă, pasăre, cîntec, răcoare, elasticitate, voluptate şi sănătate totodată", ipostază poetică aproape blagiană, pe care Eminescu o

Scanned with OKEN Scanner

anticipează. La acest stadiu, însă nu volitiv, se află Cătălin. El este atît de deplin ancorat în existența sa, încît corespunde Demiurgului prin lipsa de "mişcare". Şi unul şi altul "inițiază" (Cătălin pe Cătălina, Demiurgul pe Hyperion). Celălalt pol al acestei prime ipostaze, altfel valorizat (identificarea cu lumea lipsită de conştiință, cu cea animală, de pildă), devine o stranie dorință de metamorfozare absurdă, kafkiană.

Reveria eminesciană este însă rezultatul unui prea plin, a unei dilatări a ființei, ceea ce echivalează cu dorința stranie de a trăi "o altă viață", la ambii eroi. Greutatea claustrării vine aici nu dintr-un sentiment de vid sufletesc, ci din *densitatea trăirii*.

Am greşi dacă ne-am închipui că prin finalul *Luceafărului* poetul a optat definitiv pentru atitudinea ataractică, rece, închisă în sine, a subiectului cunoscător; s-ar reduce mult semnificația poemului, care nu este o opțiune, ci doar o *ilustrare* a condiției umane în ipostaza ei absolută (cît şi în ipostaza de umanitate, în general), acesta continuînd să rămînă fundamental "dilematic".

Prin urmare termenul de *antiteză* întrebuințat de obicei pentru gîndirea poetică romantică ar trebui înlocuit, pentru mai multă adecvare, cu acela de *dilemă*. Antiteza este doar un procedeu exterior şi închis, pe cînd *gîndirea dilematică* se află chiar la rădăcina modului în care romanticul reflectă lumea şi pe sine. Antiteza presupune neapărat *opțiunea* poetului, aranjarea termenilor într-o opoziție clară, unde semnele pozitiv şi negativ (plus şi minus) sunt imutabile. Acțiunea de valorizare (de selectare şi investire a obiectelor cu însuşirea de valoare) nu întîmpină nici o piedică în

Scanned with OKEN Scanner

realizarea ei. Ne este, de pildă, foarte uşor să spunem pentru care anume valori optează poetul în *Scrisoarea III* sau în *Epigonii*. Dar mult mai greu este de susținut acelaşi lucru în cazul poemului *Împărat şi proletar* (unde filosofia asupra istoriei rămîne în dilemă: acțiune sau contemplare pasivă?), în *Scrisoarea I* (unde rămîne problematică utilitatea gînditorului, a poetului, a geniului, în general) şi mai ales în *Luceafărul* (unde Eminescu-*poetul*, care este optimist în substrat, prin trimiterea către mitul copilăriei şi către jubilarea de esență folclorică, se află în dilemă cu *filosoful* schopenhauerian din el însuşi, de substanță pesimistă). În esență, grandoarea capodoperei constă tocmai în *pendularea simbolurilor fundamentale*, în trecerea subtilă a unora în celelalte, în *poetizarea* eminesciană mai mult decît în valorizarea propriu-zisă.

Dealtfel, opera nu ar cîştiga nimic dacă i-am adăuga un sens pe care nu-l are (optimismul filosofic egalizator) şi nici dacă i l-am suprima total pe cel pe care îl are numai în parte (pesimismul schopenhauerian). Viabilitatea ei cea mai profundă derivă tocmai din *deschiderea dilematică*, instituind aspectul modern al eminescianismului.

Scanned with OKEN Scanner

LUCEAFĂRUL
interpretarea textului

A fost odată ca-n poveşti,
A fost ca niciodată,[29]
Din rude mari împărăteşti,
O prea frumoasă fată.[30]

---

[29] Poemul se deschide cu o perspectivă mitică, atemporală; acţiunea este plasată în timpul primordial al genezelor, nedeterminat ca şi în basme ("in illo tempore", unde orice întîmplare capătă importanţa unui act fundamental, exemplar). Cadrul de basm ales de poet nu este un simplu procedeu artistic, ci, conjugat cu visul, el constituie, în perspectiva eminesciană, cadrul *originar* al poeziei. Acest cadru atrage atenţia de la început asupra înălţimii simbolurilor.

[30] Versurile subliniază frumuseţea şi *unicitatea* fetei de împărat cu alt înţeles însă decît în basm. În *Fata în grădina de aur*, unde eroina păstrează caracteristicile ei "frumoasa frumoaselor" din basm, ea este într-adevăr unică, în sensul de excepţie. Bătrînul ei tată se gîndeşte *"Prea e frumoasă, prea nu e de lume / Mă mir cum cerul nu s-ademeneşte / Să scrie-n stele dulcele ei nume; / E rău poetul care n-o numeşte, / Barbară ţara unde-al ei renume / Încă n-a ajuns, şi chipu-i răpitoriu / Nu-i de privirea celor muritori."* Poetul foloseşte în versurile de mai sus procedeul de "a sugera prin impresia produsă asupra altora", procedeu subliniat de D. Caracostea în studiul *Creativitatea eminesciană*. În poem, fata de împărat reprezintă umanitatea privită la modul cel mai înalt şi desemnată ca atare printr-un superlativ.

Scanned with OKEN Scanner

Şi era una la părinţi
Şi mîndră-n toate cele,
Cum e Fecioara între sfinţi
Şi luna între stele[31].

---

[31] Portretul nu este deci concret, ci conceptual şi general. Strofa este alcătuită dintr-o singură frază, închisă ca formă într-o comparaţie dezvoltată. Unicitatea în linia descendenţei este legată aici tot de perspectiva absolută. Fata de împărat, care reprezintă fiinţa umană în coordonatele ei cosmice, nu poate fi decît "una" la "părinţii" ei mitici. Comparaţiile selectate de poet - *luna, fecioara* - nu sînt noi, ci fac parte din fondul poeziei orale româneşti. În portretul pe care Antim Ivireanul îi face fecioarei în *Didahii*, întîlnim sugestii ce parcă anticipează expresia eminesciană: "aleasă este că este crin", "aleasă este că este izvor", "*cu lumina ei stinge celelalte stele*". O subtilă analogie, cea între *fecioară* şi *lună*, este prezentată încă din textul lui Antim Ivireanul, pe care Eminescu, profund cunoscător al literaturii noastre vechi, de bună seamă că l-a citit. Mai mult, într-o poezie postumă, fecioara este numită "Luceafăr al mărilor", ceea ce indică unitatea fundamentală a unui larg complex metaforic ce stă la baza poemului (complexul om-stea). Fata aparţine regimului selenar, în cadrul căruia este explicabilă predispoziţia spre visare; pură şi unică, ea are afinităţi cu lumea aştrilor; în *Fata în grădina de aur*, poetul o raportează la lumea umană; aici, dimpotrivă, i se caută comparaţie în ordinea cosmică şi biblică. În acelaşi timp, comparaţia trimite la erotica orală, unde totdeauna mirele este asemănat cu soarele, iar mireasa cu luna. Comparaţiile de natură cosmică au rostul de a sugera o *situare ontologică* individualizatoare; viziunea poetului sintetizează reacţii specifice unei umanităţi care se mişcă şi vieţuieşte într-un anumit cadru cosmic. Se ştie că, pentru a realiza portretul fetei de împărat, poetul a renunţat la multe alte metafore ("un gangure de fată", "o pasere de fată", "un ghiocel de fată" etc.), toate reducîndu-se în speţă la "floare" şi "pasăre", şi trimiţînd către complexul metaforic popular "floare-om-stea" prezent în oraţia de nuntă şi în lirica orală, în genere. De altfel, Eminescu putea găsi comparaţia "fecioară-lună" de-a dreptul într-o poezie populară, citată de Caracostea (*op.cit.*, p.347): "*Am fost una la părinţi / Ca şi luna între sfinţi / Şi le-am fost de mîngîiere / Ca şi luna printre stele.*"

Scanned with OKEN Scanner

Din umbra[32] falnicelor bolți
Ea pasul şi-l îndreaptă

---

[32] Acceptînd firul epic impus de "balada" eminesciană, vom numi-o pe Cătălina eroină, deşi ea este doar o ipostază a eului liric, aşa cum am arătat în studiul introductiv. Aflată într-o claustrare autocontemplativă, Cătălina este "aptă" să intre în *aventura de cunoaştere*. Cadrul şi singurătatea sînt tipic romantice. În prima variantă, *Fata în grădina de aur...*, este prezentă ideea romantică a *claustrării* şi năzuința eroinei către viață plenară. Închisă de tatăl ei într-un palat, pentru a fi ferită de privirile muritorilor, ea simte că se înăbuşă: *"Eu mor de n-oi vede seninul, cerul, / De n-oi privi nemărginirea vastă, / Răceala umbrei m-a pătruns cu gerul / Şi nu mai duc. - nu pot - viața asta. / Ah! Ce ferice-aş fi să văd eterul / Şi să văd lumea, codrii din fereastră, / Şi de voiți cu viață să mai suflu, / Deschideți uşi, ferestre, să răsuflu"*. În *Luceafărul*, deşi se păstrează, indirect, această idee a claustrării umane în existența strîmtă, diurnă, ea este numai sugerată; orizontul uman este aproape *integrat* în armonia cosmică - "bolțile falnice" ale castelului, deschise asupra mării, şi astrul care străluceşte în colțul ferestrei alcătuiesc un cadru omogen. Fata se află foarte aproape de perspectiva infinită a cosmosului, care are aici semnificația ascunsă a tărîmului morții. Ca şi în poezia *Infinitul* de Leopardi, *pragul* claustrării este şubred, putînd fi uşor trecut: *"Dar stînd aci şi preajma contemplînd-o, / Creează, mintea-mi, dincolo de-această / îngrăditură, nesfîrşite spații, / Şi supra-omeneşti tăceri, şi-o pace / atît de-adîncă şi atît de vastă, / că-aproape inima se-nfricoşează"* (Citat la E.Papu, *Evoluția şi formele genului liric*, p.291 - traducerea: Lascăr Sebastian). Ar mai trebui să adăugăm aici că, aşa cum notează E.Papu, la romantici "natura capătă o virtute de modificare integrală a omului în sensul transfigurării sale". Ea nu mai este doar un refugiu curativ al neliniştilor, ci "sediul unei evadări radicale din propria ființă, sustrasă coordonatelor ei obişnuite şi transpusă în coordonatele morții, ale infinitului şi, îndeobşte, ale unei integrări mai vaste". Momentul inițial al poemului coincide cu starea specific romantică în care "zborul infinit al fanteziei trece dincolo de obiectul contemplației". El cuprinde în sine anticiparea somnului şi a visului nocturn aşa cum, într-o poezie de Goethe, momentul în care natura

Scanned with OKEN Scanner

adoarme anticipează prin analogie somnul (presimţire a morţii) celui care contemplă: *"Peste coame de munţi / E linişte-adîncă / Prin ramuri asculţi / Cum stăruie încă / Un murmur blînd / Aşteaptă-n tăcere / Dormi-vei şi tu în curînd"* (Citat la E.Papu, *op.cit.*, p.291; traducerea Al.Philippide); sau cum anticipează, încă şi mai subtil această stare, feerica poezie eminesciană *Somnoroase păsărele*, în deplină consonanţă cu versurile lui Goethe, citate anterior. Edgar Papu (*Poezia lui Eminescu*, 1971) remarcă predominanţa substantivelor masculine în poem, atribuind-o problematicii geniului. Vom adăuga că acest fenomen este cu totul firesc, deoarece, în limbaj bachelardian, avem de-a face aici cu o "visare întru *animus*", una din coordonatele psihismului uman dual. Este prezentă însă, mult mai subtil, şi *anima* reveriei, în rimele feminine care se află în versurile 2 şi 4 ale strofei, dînd melosului ritmic o nedeterminare infinită. Strofele de mai sus cuprind una din imaginile de bază ale poemului, cadrul simbolic cu termenii săi, între care se va dezvolta tensiunea lirică. Este peisajul unduitor ("mişcătoarele cărări"), purtător de reverii, în care Luceafărul, ca un fel de Caron, călăuzeşte pe orizontul infinit al mării corăbiile nocturne ale sufletelor visătoare. Dacă, de pildă, primele două strofe ale poeziei alcătuiesc un portret static, strofa a treia conţine şi prima *mişcare* a poemului, primul "pas" ("Din umbra falnicelor bolţi, / Ea pasul şi-l îndreaptă"). Ca şi în baladele populare, începutul poemului se dovedeşte a fi un fel de *imagine generatoare*, simbolică în sine, conţinînd în ea *virtualităţile* poemului. În *Soarele şi luna*, de pildă, se începe cu prezentarea tabloului static al unui răsărit cosmic: "Foaie de cicoare / În prundiş de mare / Iată că-mi răsare / Puternicul soare". (Remarcăm totodată aceeaşi tehnică de "înrămare" a portretului prin aşezarea lui în ultimul vers al strofei.) Neclintirea imaginii se dovedeşte însă a fi înşelătoare: "Dar el *nu-mi răsare* / Ci *va* să se-nsoare" etc. Pornind de la această observaţie, s-ar putea face o analiză aparte a rolului pe care îl are în poem mişcarea aproape *coregrafică*, element care îşi asumă caracteristici de simbol. Vom sugera numai unele din mişcările fundamentale ale poemului: pasul visător şi graţios al fetei, înaintarea solemnă, "plutind în adevăr", a Luceafărului, pînda furişată a lui Cătălin, zborul astral, "dansul" nemişcat al cuplului Cătălin-Cătălina în momentul în care fata este iniţiată în "amor" şi cînd figurile parcă pivotează într-un singur punct

Scanned with OKEN Scanner

Lîngă fereastră, unde-n colț
Luceafărul așteaptă.[33]

Privea în zare cum pe mări[34]
Răsare și străluce,
Pe mișcătoarele cărări
Corăbii negre duce.

Îl vede azi, îl vede mîni,
Astfel dorința-i gata;

---

executînd doar mișcări de atitudine, fără a se deplasa etc.

[33] Invers decît în *Soarele și luna*, aici astrul nu poate avea inițiative; el *așteaptă* impulsul uman și această așteptare nemișcată poate fi infinită, dar pentru fata de împărat ea are apartenența unei așteptări vii, activate de afect. Cuvîntul conține reciprocitate de sens: cea care "așteaptă" este de fapt eroina.

[34] "Privea în zare cum pe mări..." - obiectul contemplării nu e deloc sigur, orizontul pe care fata îl cuprinde cu privirile este foarte larg. În aceeași strofă remarcăm efectul neobișnuit al aliterației consoanei **r** foarte frecventă în toate cele patru versuri, alcătuind un fel de murmur al luminii lichide a astrului ce se răsfrînge multiplicat la infinit de "mișcătoarele cărări" ale mării. Imaginea este pur vizuală; elementul auditiv este dat doar de structura fonetică a versului, prin urmare este interiorizat, cum se întîmplă întotdeauna în astfel de cazuri. Comparînd strofa respectivă cu oricare din variantele ei din manuscris, vom observa cum poetul a renunțat la alte sugestii, mai puțin relevante, păstrînd doar nucleul - imaginea corăbiilor și ideea de "călăuză" a lor, pe care în forma definitivă astrul o întruchipează (de pildă: "Și în apus în depărtări / Privea cum vîntul duce / Corăbii negre, cînd pe mări / Luceafărul străluce" - mss.2275 B, 39-66, ed. Perpessicius, p.393). Actul contemplării nedefinite este sugerat și prin imperfectul durativ al verbului ("privea").

Scanned with OKEN Scanner

Iar el privind de săptămîni,[35]
Îi cade dragă fata.

Cum ea pe coate-şi răzima[36]
Visînd ale ei tîmple,
De dorul lui şi inima
Şi sufletul se împle.

Şi cît de viu s-aprinde el
În orişicare sară,

---

[35] Aspirația tulbure a fetei se încheagă firesc, din perpetuarea existenței ei în același cadru ("Îl vede azi, îl vede mîni"), care în cele din urmă începe să-i vorbească, nedesluşit, în *limbajul reveriei*. E o comunicare aproape hipnotică, născută din magia repetiției. Momentul înfiripării iubirii începe din acest punct să devină ambiguu (fata este cea care visează, sau astrul trimite efluvii de visare umplîndu-i "sufletul şi inima" de o aspirație nedefinită?). Este momentul în care reveria cosmică pune stăpînire totală pe ființa lăuntrică a visătorului; progresiv şi lent, sufletul se "împle" de "dor".

[36] "Cum ea pe coate-şi răzima..." Strofa de față rezumă portretul romantic al fetei visătoare (sau, generalizînd, al "visătorului", în speță): poziția nostalgică a capului sprijinit în mîini, stînd cu coatele pe pervaz, o indică de data aceasta pe față ca subiect al visării. Se pare că starea de "dor" care îi "împle" toată ființa îi vine chiar de la această atitudine a trupului (se înlocuieşte deci, poetic, cauza cu efectul). Reveria, vagă la început, naşte un obiect al visării care devine treptat realitate. Se străbate calea de la imaginarul oniric la existentul obiectiv, altfel spus, de la starea posibilă a poemului la realizarea lui concretă.

Scanned with OKEN Scanner

Spre umbra negrului castel
Cînd ea o să-i apară.[37]

Şi pas cu pas pe urma ei
Alunecă-n odaie,
Ţesînd cu recile-i scîntei
O mreajă de văpaie.

Şi cînd în pat se-ntinde drept
Copila să se culce,

---

[37] Astrul începe să dea semne de viaţă ("s-aprinde viu"), animat de imboldurile inconştiente ale fetei, care se oglindeşte în el. De aici nu mai e decît un pas pînă la visul nocturn, în care Luceafărul va căpăta o prezenţă reală, stranie, manifestîndu-se ca un alter-ego al fetei, cu o identitate proprie. Pentru Luceafăr, "negrul castel" al fetei, izolat în peisajul pămîntesc, capătă la rîndul său atributele unui simbol al morţii (astrul îşi va dori destinul muritor). Termenii aleşi de poet pentru a exprima apariţia erosului sînt luaţi din limbajul oral plin de rafinamente al expresiilor gata constituite ("îl vede azi, îl vede mîni", "îi cade dragă fata", "sufletul se împle de dor, în orişicare sară", epitetul "negru" ca sugestie a morţii posibile). Reciprocitatea proiecţiilor este exprimată printr-o multitudine de sugestii. Observăm mai întîi utilizarea diferită a verbelor "a vedea" şi "a privi": fata "îl vede azi, în vede mîni", ca în treacăt, (deci cu pasivitate) pe Luceafăr, în timp ce el o privea "de săptămîni". Intenţionalitatea este pusă de data aceasta pe seama astrului, care apare cînd ca obiect, cînd ca subiect al contemplării. Alternarea *el-ea* dă o simetrie perfectă fiecărei strofe în parte. În aceste şapte strofe de la început alternanţa masculin / feminin transcrie o primă dedublare a eului poetic, sugerîndu-ni-se astfel *ecuaţia onirică* a poemei. Pe parcurs, cele două ipostaze se vor dedubla din nou fiecare în parte, realizînd qvadruplarea de care vorbeşte Bachelard.

Scanned with OKEN Scanner

I-atinge mîinile pe piept,
I-nchide geana dulce;[38]

---

[38] Astrul pune de acum stăpînire pe existența nocturnă a fetei. Toate mișcările ei sînt parcă ghidate de strălucirea molatică dar insistentă a Luceafărului, devenind lente, mecanice, aproape ireale, fapt sugerat de poet prin cuvinte lipsite de materialitate (Luceafărul "alunecă" "pas cu pas", "țese" o "mreajă" feerică în jurul fetei, îi "atinge" abia mînile, pe nesimțite îi "închide geana dulce"). Prinsă în "mreaja" propriei visări, eroina nu-şi mai aparține; ea este de fapt aceea care "alunecă" pe panta profundă a visului, ca într-o transă magnetică, despărțită de lumea palpabilului. Avem aici transcrisă toată ambiguitatea unui spațiu de trecere: de la reveria indefinită la aventura onirică. Poetul materializează impalpabilul cadrului prin evocarea unor gesturi familiare. Dulceața clipei este marcată de o infuzie de parfumuri intime, picurate lin din aerul obiectelor. În versurile de mai sus, ca şi în cele următoare, întîlnim o imagine poetică ce l-a preocupat pe Eminescu, şi în alte opere, şi anume plastica trupului omenesc în somn, sugerată aici doar prin cîteva amănunte: "mînile pe piept", "geana dulce", "ochii mari bătînd închişi", "fața ei întoarsă". Mult mai extinsă este imaginea fetei adormite din *Călin*, unde "răsfiratul păr de aur" e împrăştiat peste "perini", "tîmpla bate liniştită", "Sub pleoapele închise globii ochilor se bat", "brațul ei atîrnă leneş peste marginea de pat" etc. Totul este, în aparența exterioară, cît şi cea interioară (corespondența romantică este clară) a celei ce visează, destins, dulce, liniştit. Surîsul fetei din *Luceafărul* ("Ea îl privea cu un surîs") este involuntar, născut din destinderea trupească totală, ca şi în *Călin*: "A ei gură-i descleştată de-a suflării sale foc / Ea zîmbind îşi mişcă dulce a ei buze mici subțiri" sau ca în "La chute d'un ange" de Lamartine: "Les deux coins indécis où cette bouche expire / Se noyaient dans un vague ou naissait le sourire..." şi la poetul francez, imaginea fetei adormite pluteşte în "vague", "indécis", "léger", "arrondi". (Vezi I. M. Raşcu în *Eminescu şi cultura franceză*, Buc., Minerva, 1976, p.201.) Vom mai avea prilejul să semnalăm şi alte apropieri de acest gen, în cursul analizei de față. Spre deosebire însă de Lamartine, care urmăreşte efectul plastic, grațios şi savant al dezordinei veşmintelor în somn, Eminescu sugerează (în *Călin* mai ales) cum suflul vieții şi "căldura vîrstei" fetei covîrşesc barierele somnului, izbucnind la suprafață.

Scanned with OKEN Scanner

Şi din oglindă luminiş
Pe trupu-i se revarsă,
Pe ochii mari bătînd închişi
Pe faţa ei întoarsă.[39]

Remarcăm, pe de altă parte, şi prima *mişcare* a astrului, sugerată tot prin cuvîntul "pas" ("Şi pas cu pas pe urma ei..."). Această mişcare este posibilă numai către lumea visului; pe boltă, luceafărul real are numai o intenţie, un simulacru de mişcare ("s-aprinde", "tremură").

[39] Momentul producerii visului, echivalent aici cu momentul însuşi al naşterii simbolului ce stă în centrul poemului este înfăţişat ca o *reflectare în oglindă* a eu-lui celui mai profund. Faţa "întoarsă" total de la realitatea concretă (de la fereastra în colţul căreia luceşte astrul adevărat) se oglindeşte în apa magică a visului, acolo unde obiectele capătă aparenţă de viaţă; mai mult, ele se personalizează. Proiecţiile reveriei în stare de veghe se dublează, căpătînd adîncime şi echivalînd cu o dilatare a fiinţei, pînă la a se afla la un pas de reflectarea în cosmosul însuşi. Dacă, în stare de veghe, există o singură proiectare reciprocă a reveriei, între fata de împărat şi Luceafăr, în vis, unde oglinda *dublează* totul, ea devine de două ori mai puternică. Expresia poetică este încărcată în aceste strofe cu elemente specifice onirismului. Sufletul trăieşte în vis un fel de *iluminare*, deschizîndu-şi o a doua vedere, cea lăuntrică (vezi şi versul "Dară ochiu, -nchis afară, înlăuntru se deşteaptă - *Scrisoarea III*). În spiritul esteticii romantice, poetul optează aici pentru cunoaşterea sintetică, prin imagini (posibilă numai pe calea visului), nu pentru cea discursivă. Motivul foarte vechi al *ochiului interior* prezent în filosofia lui Platon (dialogul *Timaios*) şi a continuatorilor săi, precum şi în scrierile indiene străvechi (de pildă, în *Upanişade*), este reactualizat de poetica romantică, pentru care visul, "simţul interior", profunzimile misterioase ale psihicului omenesc devin nişte realităţi fundamentale în cunoaştere. Mai ales în prima parte a poemului, unde apar misterioasele metamorfoze ale Luceafărului, se poate vorbi despre această preferinţă pentru imagine; în partea a doua, mai precis în secvenţa convorbirii cu Demiurgul, poetul se întoarce către discurs şi gnomism (ca în *Glossă*). Acolo se renunţă definitiv la orice organ al percepţiei (semnificative, în acest sens, sînt

Scanned with OKEN Scanner

Ea îl privea cu un surîs,
El tremura-n oglindă,

---

versurile: "Căci unde-ajunge nu-i hotar, / *Nici ochi spre a cunoaşte*"); cunoaşterea devine *voce* impersonală şi sentenţioasă. Tot un fel de "ochi interior" este şi fereastra ce dă asupra mării, lîngă care fata se aşază să contemple apariţia astrului. Marea este o metaforă complexă, simbolizînd nu numai perspectiva infinită sau apa primordială, ci şi adîncul misterios al oglinzii care reflectă aspectul insondabil al propriei fiinţe ce exercită o neobişnuită atracţie (vezi, de pildă, şi următoarele versuri dintr-o poezie postumă: "În fereastra despre mare / Stă copila cea de crai - / Fundul mării, fundul mării / Fură chipul ei bălai" - *În fereastra despre mare. Motivul oglinzii* mai apare cu aceeaşi funcţie şi în *La chute d'un ange* de Lamartine, unde îngerul se adresează fetei: *"Daď dha! que ne puis-je animer cette glace / Où sous de traits menteurs chaque nuit tu me vois.../... Oh, si pour te parler je pouvais seulement / Transfigurer mon ętre et descendre un instant"*. Oglinda, care are în aparenţă doar funcţia de reflectare fidelă, participă în realitate la o apropiată geneză nouă a fiinţei reflectate, dedublînd identitatea. "Animer cette glace", care arată doar "de traits menteurs", "transfigurer mon ętre", sînt treptele eşalonate ale reflectării şi metamorfozei în oglindă. Şi la Eminescu oglinda are rolul de a facilita tranziţia de la static la dinamic. Imaginea reflectată capătă o oarecare autonomie faţă de cea reală şi *se animă*, are intenţii proprii de mişcare. Ea ne dezvăluie, de fapt, în profunzime, "intenţiile" fiinţei reflectate. Dacă în poemul lamartinian ideea, care e în esenţă aceeaşi, este prezentată ca zbatere dramatică, la Eminescu ea se manifestă liricizată, acesta fiind dealtfel specificul întregului poem, care nu este o expunere de teme romantice, ci poezia înaltă a celor mai inefabile stări. Într-o variantă, poetul introduce în această secvenţă o strofă în care se vede că ideea urmărită aici este *puritatea* fetei adormite: *"ca o mireasă-n ziua-ntîi / E dulce şi înaltă / Şi de la creştet la călcîi / Un chip tăiat de daltă."* Un "luminiş" de raze se ţese în jurul fetei adormite, făcînd ca totul să devină translucid; somnul e numai aparent o abolire a vieţii (ochii mari "bat" închişi, viaţa continuînd să existe reflectată la un nivel mai profund).

Scanned with OKEN Scanner

Căci o urma adînc în vis[40]
De suflet să se prindă.

Iar ea vorbind cu el în somn.
Oftînd din greu suspină:
- O, dulce-al nopăii mele domn[41],
De ce nu vii tu? Vină![42]

---

[40] Imaginea astrului "tremură" la început în apele vagi ale visului, pînă să prindă contur clar şi să se "prindă" de suflet, adică să se identifice total cu fiinţa eroinei. Ca o dovadă că recuzita poetică a visului nu apare întîmplător în aceste versuri, avem şi exemplul citat mai sus, din *Scrisoarea III*, unde sultanul adormit "la pămînt" (deci aflîndu-se şi el în directă integrare cosmică) visează că Luna coboară din ceruri, apropiindu-se de el "preschimbată în fecioară". Este desigur tot o prelungire a contemplării îndelungate a Selenei în stare de veghe, cu ochiul liber, de către o stirpe nomadă, "Ce cu-a turmelor păşune, a ei patrie ş-o schimbă". "Reveria cosmică", reperată de G.Bachelard în a sa "fenomenologie a visului" (pe care el o identifică cu o "fenomenologie a poeziei") ca specifică stării de veghe, se prelungeşte la Eminescu prin reflectarea în visul nocturn. Pentru poet, visul treziei şi cel de noapte nu sînt rupte între ele, ci se continuă şi se adîncesc în mod inteligibil şi chiar mult mai coerent decît la oricare dintre marii romantici cu care se află în consonanţă în acest sens (vezi şi cap. "Poem al visului romantic"). Momentul intrării în vis echivalează cu *pierderea identităţii fireşti şi dobîndirea unei identităţi mai largi*. Dovadă că poetul este conştient de acest lucru avem şi versurile din poemul *Mureşanu* (care ar merita o analiză aparte), unde Somnul îşi săvîrşeşte magia asupra protagonistului: *"Lună! Soră! pe-a lui frunte / Stai şi farmăcă gîndirea, / Să trăiască-n vremi cărunte / Şi să-şi uite toată firea. / Du-l pe ţărmul trist al mării, / Fă-l călugăr trist şi slab, / Îl închină lin uitării / Dă vieţii alt prohab."* (s.n.)

[41] Nimic nu este mai firesc decît dialogul în vis cu acest alter-ego personalizat, care este de fapt *Visul* însuşi (fata îl numeşte automat "al nopţii mele domn"). Cuvintele se nasc de la sine pe buzele ei (*cuvinte* în sensul figurat, deoarece, aşa cum am mai spus, trebuie să presupunem aici un dialog aproape *a-lingvistic*). De aceea, expresia

Scanned with OKEN Scanner

Cobori în jos[43], luceafăr blînd,
Alunecînd pe-o rază,

---

este săracă, stereotipă, ținînd de acea "tehnică liturgică" (G.Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*) ce se folosește de puține cuvinte, parcă tocmai pentru a sugera o invocație mută. Altfel spus, avem de-a face cu un prim strat al genezei (în limbajul deocamdată abscons, inexplicit, al visului) poeziei înseși, care la început este *stare* difuză și numai în al doilea rînd devine *expresie*.

[42] Îndemnul fetei ("De ce nu vii tu? Vină!") echivalează cu o potențare voită a stării de vis, înțeleasă ca stare esențială. Luceafărul este invocat să pătrundă în *gînd* (adică în trăirea lăuntrică), afectivă, ce-și are sediul în *inimă*, la romantici, nu în *gîndire*. Intensitatea aspirației este sugerată prin "suspinul" greu al fetei, care, departe de a fi eliberată în vis de trăirea afectivă, este, dimpotrivă, copleșită de ea. Același proces de continuitate, între contemplarea trează și visarea nocturnă, îl întîlnim și în poezia lui Lamartine, unde fecioara Dad'dha, "dans le tendre extase oů le sommeil la plonge / Son angelique amor *la visitait en songe" (La chute d'un ange)*.

[43] Formularea "Cobori în jos", atît de discutată, se justifică totuși foarte firesc, nu ca o licență poetică, ci pe de o parte, prin grija poetului de a evita orice determinare concretă a locului de unde vine Luceafărul (în primele variante avem "Cobori din cer", iar în loc de "Din sfera mea venii cu greu", astrul spune că sosește "din Empireu"), pe de altă parte "a coborî" și "a sui" sînt pentru Eminescu în acest poem concepte legate de "mișcarea" cea mai abstractă, notînd direcția numen-fenomen sau invers - de aceea, se simte nevoia unui termen mai concret (poetul spune "cobori *în jos*", dar și "mă voi sui *în sus* la cer"). Pentru dialogul care se înfiripă acum în poem, și pentru toate dialogurile ce vor urma în secvențele următoare, trebuie să accentuăm ideea că funcția sa este în primul rînd lirică, și apoi conflictuală, fapt exprimat și de D.Caracostea, astfel: "... la Eminescu dialogul are, pe lîngă funcțiunea de a dramatiza conflictul, și pe aceea de a fi purtătorul unei vii vibrații lirice. Chiar și în *Moďse* al lui Vigny de fapt nu avem dialog. Eminescu a știut să îmbine aici esența lirică a motivului cu caracterul lui de conflict și dramatism, dominanta rămînînd lirismul" (*op.cit.*, p.355).

Scanned with OKEN Scanner

Pătrunde-n casă şi în gînd
Şi viaţa-mi luminează!"

El asculta tremurător,
Se aprindea mai tare
Şi s-arunca fulgerător,
Se scufunda în mare;[44]

---

[44] De la invocaţie (rostită *a-lingvistic*), visul trece către *eveniment*, către *epicitate*; în el începe să se *întîmple* ceva care are aparenţa unui nucleu de naraţiune. Iar ceea ce se întîmplă este o *geneză* mitică, am putea spune, pornind de la sugestiile lui C.G.Jung. Faptul că astrul "tremură", "se aruncă" în mare, "se cufundă" în ea şi în locul său apare chipul unui tînăr - pot fi întîmplări desfăşurate vizual în vis, fără explicaţie logică; ele se dovedesc însă a fi elementele unei geneze. (Astfel originea onirică a mitului, a basmului - în cazul nostru a simbolului - este o idee care trebuie înţeleasă nu ca origine exclusivă, de localizare, ci mai mult ca *proces*, ca analogie.) Cuvintele trebuie interpretate (nu numai în această secvenţă, ci în tot poemul) ca duble simboluri *mitico-onirice*, aflate în act, pentru a-şi recăpăta puterea de evocare, care nu este atît de aparentă (fapt ce a dus pe G.Călinescu şi pe alţii la concluzia că poemul este artificial, conceptualizat excesiv). Marea este desigur marea genezelor, *apa* primordială şi totodată oglinda-apă a visului, rotindu-se ca într-un act de magie. *Adîncul necunoscut* este nu numai adîncul mitic ("illus tempus"), ci şi cel al eului uman. Imaginea este, în intenţia poetului, absolut vizuală - căderea fulgurantă a unei stele. (Imaginea unei căderi luminoase a fost de la început în intenţia poetului, după cum rezultă din varianta: "...Şi se aruncă luminînd / Şi se cufundă-n mare".) După cum se vede, poetul a renunţat la timpul prezent al verbelor, preferînd incertitudinea imperfectului durativ (ca şi cum s-ar povesti un vis cu "se făcea că..."); se remarcă, de asemenea, continuitatea acţiunilor care se prefac unele în altele: "s-auzea", "se aprindea", "s-arunca", "se cufunda", şi apariţia "din adînc", pe locul acestei căderi, a unui tînar frumos, mişcare care seamănă cu "creşterea" unei plante ("un mîndru tînăr creşte"). Paradoxal, claritatea visului se petrece pe fundalul ambiguităţii. S-ar putea zice că Eminescu este un mare poet, mai ales în secvenţele de acest tip, unde urmăreşte, el însuşi creator şi spectator, felul în care se naşte în fundul visului imaginea strălucitoare a unui simbol. "Laleaua de argint se desfoaie în fundul poveştilor", scrie o autoare citată de

Scanned with OKEN Scanner

Şi apa unde-au fost căzut
În cercuri se roteşte,
Şi din adînc necunoscut
Un mîndru tînăr creşte.

Uşor el trece ca pe prag
Pe marginea ferestrei
Şi ţine-n mînă un toiag
Încununat cu trestii.

Părea un tînăr voevod
Cu păr de aur moale,

Bachelard (Anne-Marie de Backer, în *op.cit.*, p.133), cu aceeaşi pătrunzătoare intuiţie a mişcării cu totul inexplicabile, inedite, a felului în care, pe retina unui ochi cufundat în vis, se petrece în chip misterios o metamorfoză, care este de fapt o geneză. De remarcat că planta, floarea îndeosebi, este un simbol mitic-oniric deosebit de puternic (am putea să nu amintim decît "iarba fiarelor" din basm, buruiană din care se prepara amrita în *Ghilgameş* sau, mult mai apropiat, floarea roşie din fereastră, în care este prefăcut Făt-Frumos de către Fata Genarului în *Făt-Frumos din Lacrimă*). Procesul de reflectare şi metamorfozare petrecut aici în tărîmul visului poate fi asimilat cu ceea ce G.Bachelard numeşte "narcisism cosmic" în *L'eau et le reve*, Librairie José Corti, Paris). Eului proiectat într-un astru ca în creaţia populară, după care fiece om are o stea, nu-i ajunge această proiecţie; el îl face să plonjeze în mare, care este o imensă oglindă magică a cerului întreg, pentru a-i descoperi chipul adevărat. Imaginea poetică, rezumată, desfăşoară în faţa noastră un întreg film al metamorfozelor unei metafore: fata, care priveşte prin fereastră steaua (răsfrîntă în oglindă) aruncîndu-se în mare, şi "crescînd" apoi ca tînăr-plantă din cercurile apei, ca dintr-un centru. Ion Dumitrescu în lucrarea sa *Metafora mării în poezia lui Eminescu* (Ed.Minerva, 1972) a arătat complexitatea acestei imagini eminesciene. Din strofele de mai sus am vrut să deducem o intuire nouă a acestui complex metaforic; nu marea fizică ne interesează aici, ci adîncul translucid şi misterios, izvor al visului romantic.

Scanned with OKEN Scanner

Un vînăt giulgi se-ncheie nod
Pe umerele goale.

Iar umbra feței străvezii
E albă ca de ceară -
Un mort frumos cu ochii vii[45]
Ce scînteie-n afară.

- Din sfera mea venii cu greu
Ca să-ți urmez chemarea,
Iar cerul este tatăl meu
Şi mumă-mea e marea.[46]

---

[45] De la *eveniment*, visul trece acum către etapa imediat următoare - aceea a *portretului* (adică de la *geneză* la descrierea *simbolului* - obiect sau rezultat al acestei geneze). Portretul Luceafărului în prima sa metamorfoză este o primă ipostază a simbolului poetic, corespunzătoare orizontului *neptunic* eminescian. A şi fost subliniat faptul că tînărul are aici atributele cunoscute ale zeului Neptun, zeul mărilor - toiagul-trident şi trestiile încununîndu-i fruntea. El are însă afinități cu tărîmul plutonic, căci "pare" numai a fi "un tînăr...etc", dar este, de fapt, "un mort frumos cu ochii vii". Este aici o primă ipostază a simbolului poetic însuşi - încă neaprofundat - cu aspect fantomatic şi totodată ținînd de o realitate esențială, "scînteind" de viață. Întîmplările visului sînt incongruente: ele se constituie din alăturarea unor tablouri, fără legătură între ele. De la imaginea tînărului care creşte ca o plantă din adîncul mării se trece brusc la apariția personajului în cadrul familiar; el trece uşor - "ca pe prag" - pe marginea ferestrei, ca şi cum ar fi unul din geniile benefice ale locuinței, păzind-o mai ales cînd stăpînii dorm. Într-o variantă (ms.2277, 132-141, ed.Perpessicius, p.376) el apare candid, ca un înger de Beato Angelico: "Şi unduios, şi înflorit / E părul blond şi moale / Un giulgiu albastru asvîrlit / Pe umerele goale".

[46] Mitologic vorbind, reprezentarea "neptunică" a astrului ca fiu al cerului şi al mării (elemente cosmice genezice, sau, la filosofii

Scanned with OKEN Scanner

Ca în cămara ta să vin,
Să te privesc de-aproape,
Am coborît cu-al meu senin
Şi m-am născut din ape.[47]

---

preclasici greci, elemente primordiale: aerul, apa) ar rămîne săracă dacă nu i-am adăuga *dimensiunea onirică* strîns legată de ideea unei metode poetice. Cerul şi marea devin astfel cosmosul care visează şi care naşte din elementele sale în fiinţa visătorului o proiecţie idealizată a propriului eu.

[47] Acest simbol, născut din cele mai largi dimensiuni, pentru a se arăta eului, execută o dublă mişcare de coborîre ("Am coborît cu-al meu senin") şi de urcare (..."m-am născut din ape"), după reflectarea suferită. În acest punct am putea spune că visul (= simbolul poetic, în cazul nostru) se explică pe sine, pentru cine ştie să asculte, în limbajul frumos şi abscons (*a-lingvistic*), al mitului. şi invers, mitul se justifică pe sine, procesual, prin proiecţiile visului. Limbajul stereotip în care se exprimă personajele a fost numit de noi "a-lingvístic" pornind de la faptul că dialogul are loc în vis, unde în prim plan stă întotdeauna imaginea, şi nu cuvîntul. Ceea ce-i comunică Luceafărul fetei de împărat ("Din sfera mea venii cu greu etc") nu conţine nimic inedit faţă de ceea ce se poate deduce din desfăşurarea anterioară a poemului; inedită este numai stereotipia expresiei în sine. Altfel spus, din metamorfoza care ne-a fost prezentată ne dăm seama cu uşurinţă că personajul care vorbeşte este fiu al cerului şi al mării, dar el o spune acum încă o dată, concentrat şi fără putinţa vreunui dubiu. Dialogul nu aduce nimic nou în comunicare, ci în *modul* în care se comunică. Or, funcţia fundamentală a limbii este comunicarea. Convorbirea dintre fată şi Luceafăr conţine deci ceva care ar fi putut fi comunicat numai prin imagine vizuală, fără cuvînt; e numai o aparenţă de dialog, din moment ce el este lipsit tocmai de funcţia sa specifică. Cum vom vedea mai departe, faptul că poetul îl face să exprime totuşi un *conflict*, deosebit de dramatic, deşi cuvintele se repetă, ţine de prezenţa cîtorva nuclee lingvistice de o mare forţă - cuvinte ca: "*un mort* frumos", "viu", "mort", "nemuritor", "muritoare" sînt singurele

Scanned with OKEN Scanner

O, vin'! odorul meu nespus,
Şi lumea ta o lasă;
Eu sînt luceafărul de sus,
Iar tu să-mi fii mireasă.

Colo-n palate de mărgean,
Te-oi duce veacuri multe,
Şi toată lumea-n ocean
De tine o s-asculte.[48]

---

ce se reţin devenind obsedante, aşa cum dintr-un vis memoria reţine cîteodată o imagine fragmentară, un cuvînt sau grup de cuvinte dintr-un întreg "discurs", pierzînd restul. Vibraţia lirică prezentă în replici este de esenţă *muzicală*. În "cămara" secretă a fetei (care nu are nimic de-a face cu castelul somptuos în care ea trăieşte, ci corespunde sufletului individual, aici simţul interior, deşteptat în vis, avînd ca organ inima) începe să se oglindească *animus*-ul său. Totul se răsfrînge în nemărginit. Astrul se lasă ademenit ("Ca să-ţi urmez chemarea") în această aventură, *co-participarea* sa fiind provocată prin magie onirică. Întreaga "experienţă" aparţine Cătălinei, mai precis vocaţiei ei *ludice*, căci Visul e pentru ea o *formă* a jocului infantil.

[48] Chemarea Luceafărului, care îi propune fetei existenţa într-o lume subacvatică, cristalizată ("de mărgean") ar echivala aici cu invitaţia de a coborî în starea de *increat* (analogă cu invitaţia pe care, de pildă, Crypto o adresează laponei Enigel, de a se cufunda "în somn fraged şi răcoare"). Refugiul în apa primordială purificată, lipsită de conştiinţa noţiunii de timp (deoarece *increatul*, moment anterior creaţiei propriu-zise, poate exista, cufundat în sine, "veacuri multe") echivalează cu o întoarcere la preexistenţe, la acele esenţe embrionare care pot guverna lumea în principiu, înainte de a o crea, manifestîndu-se în ea ("Şi toată lumea-n ocean / *De tine o s-asculte*"). Luceafărul îi propune fetei o metamorfozare care este într-un fel analogă şi cu cea din *Soarele şi luna*" - unde Ileana, refuzînd ideea incestului cu Fratele solar, se aruncă în mare, transformîndu-se în mreană. Momentul acesta, echivalînd tot cu o anihilare a creaţiei, este

Scanned with OKEN Scanner

- O, eşti frumos, cum numa-n vis
Un înger[49] se arată,
Dară pe calea ce-ai deschis
N-oi merge niciodată;

Străin la vorbă şi la port.
Luceşti fără de viaţă,
Căci eu sunt vie, tu eşti mort,
Şi ochiul tău mă-ngheaţă.[50]

---

depăşit prin voinţa Creatorului însuşi, care o recuperează la un nivel superior, ridicînd-o din starea efemeră terestră şi transformînd-o în lună. În această nouă ipostază ea ar corespunde celei de-a doua invitaţii adresate de Luceafăr Cătălinei, aceea de a urca în lumea aştrilor. Poetul popular s-a oprit la această posibilitate; Eminescu însă o neagă, continuînd dilema, care nu mai este doar cea din mitul colectiv, ci una a poetului şi a naşterii poeziei sale. În variantele din manuscrise se observă tocmai tendinţa contrară - către un oarecare patos al afirmării: "Ţi-nchin cu patimă şi dor / O-ntreagă-mpărăţie / Vei fi crăiasa mărilor / Şi rob voi fi eu ţie" (Eminescu, *Opere*, vol.II, ed.Perpessicius, p.395). În forma definitivă au dispărut "dorul şi patima" exprimate direct, rămînînd doar un fel de oboseală cosmică imensă, ghicită sub răceala monotonă a cuvintelor şi datorată, se pare, unei pre-conştiinţe a imposibilităţii realizării pasiunii.

[49] În manuscrisul 2272 B, 39-66 citim şi forma: - "O eşti frumos cum numa-n vis / Un *geniu* se arată" (M.Eminescu, *Opere, ed.cit.*, p.395); cuvîntul "geniu" este întrebuinţat însă aici cu sensul de "duh", nediferenţiat în "înger" şi "demon"; poetul a renunţat la acest cuvînt ambiguu (avînd şi celălalt sens, de personalitate umană excepţional dotată) întrevăzînd posibilitatea unei gradări prin cele două ipostaze opozitive.

[50] Lumea de puritaţi oceanice, translucidă şi pietrificată, pe care Luceafărul o desfăşoară în faţa fetei, echivalează pentru ea cu moartea. În apărare, primul strat al visului, care antrenează deci fiinţa către contopirea cu starea dinainte de naşterea propriu-zisă, este negat de

Scanned with OKEN Scanner

Trecu o zi, trecură trei[51]
Şi iarăşi, noaptea, vine

---

eroină, care recunoaşte în el, cu spaimă inconştientă, atributele caracteristice ale lipsei de viaţă; răceala îngheţată, lipsa de afect, lucirea sterilă, fără finalitate. Nu aceasta şi-a dorit ea în momentul în care a invocat inconştient visul, potenţîndu-l, ci a pornit tocmai de la o neobişnuită tensiune a afectului. Frumuseţea absolută a stării de increat este recunoscută de eroină cu detaşare: ("O, eşti frumos, cum numa-n vis / Un înger se arată"), însă respinsă imediat ca o primejdie (atitudinea echivalînd cu aceea a laponei din balada barbiană: "Rigă Crypto, rigă Crypto / Ca o lamă de blestem / Vorba-n inimă-ai înfipt-o! / Eu de umbră mult mă tem" etc.). Avem aici o primă manifestare directă a *stării dilematice*; nimic nu ne este sugerat în ceea ce priveşte desfăşurarea viitoare a poemei, totul rămînînd într-o ambiguitate propice *autogenerării lirice*. Ca şi în *Riga Crypto...* însă, constatăm o polarizare a simbolurilor în sensul clar a ordinii reprezentate, regnul vital ("eu sînt vie") fiind înţeles ca fenomenalizare a existenţei şi cel spiritual "străin" (numenal) fiind perceput ca o negaţie a vitalităţii.

[51] "Trecu o zi, trecură trei" este un mod de a spune, căci secvenţa care începe cu acest vers face parte tot din cea anterioară. Între ele se află, de fapt, o falsă ruptură, deoarece visul este acelaşi, continuîndu-se stereotip. Timpul trece numai în vis, sau altfel spus, momentul echivalează cu o falsă trezire a eroinei şi apoi cu o continuare a visului, care devine "vis în vis"; adică visul, respins în prima ipostază şi totuşi neelucidat deplin, revine, determinînd eul să plonjeze şi mai adînc, în al doilea strat al său. El păstrează aceleaşi coordonate: fata îşi aminteşte din nou de motivul primei visări (memorie onirică interpretată aici ca stare) şi este cuprinsă de aceeaşi senzaţie tulbure de dor. Invocaţia se repetă întocmai, ca şi cum, nemulţumită de irealizabilul visului anterior, eroina îşi propune să-l viseze din nou, pentru a-l descifra. Stereotipia limbajului face aluzie însă şi la a-lingvismul său specific, aşa cum am subliniat anterior. Ambiguitatea sporeşte întrucît aventura onirică începe să devină gratuită. Prin repetarea invocaţiei, se prelungeşte starea dilematică

Scanned with OKEN Scanner

Luceafărul deasupra ei
Cu razele-i senine.

Ea trebui de el în somn
Aminte să-ți aducă
Şi dor de-al valurilor domn
De inim-o apucă:

- Cobori în jos, luceafăr blînd,
Alunecînd pe-o rază
Pătrunde-n casă şi în gînd
Şi viața-mi luminează!

Cum el din cer o auzi
Se stinse cu durere,
Iar ceru-ncepe a roti
În locul unde piere;

---

originară fără ca poema să înainteze din punct de vedere liric. Trebuie să remarcăm şi faptul că măiestria artistică eminesciană constă aici şi în dispoziția componistică a pauzelor între secvențe; nu numai prin cuvinte, ci şi prin tăceri se subliniază atmosfera stranie, de vis. În variante, după replica fetei de împărat, chipul Luceafărului se întunecă de expresia durerii: "Atuncea chipu-i tremură / De-o stranie durere / Şi parcă cade-o ramură / Pe-un luminiş ce piere". Poetul a renunțat la descripția inutilă, introducînd nu o pauză reală, ci o *sincopă* între secvențele visului. "Trecu o zi, trecură trei" - marchează doar starea tulbure din vis cînd dispare conştiința exactă a duratei.

Scanned with OKEN Scanner

În aer rumene văpăi
Se-ntind pe lumea-ntreagă,
Şi din a chaosului văi
Un mîndru chip se-ncheagă;[52]

---

[52] O simetrie aproape perfectă se poate observa între prima şi a doua metamorfoză a Luceafărului. La prima chemare a fetei, el se "aprinde" şi este cuprins de un elan de mişcare, aruncîndu-se fulgerător în mare; a doua oară se "stinge", dureros, iar în locul său rămîne să se rotească golul. Lipsa astrului creează un dezechilibru. Combustia care se întinde peste "lumea-ntreagă" este cea a unui crepuscul cosmic misterios. Desigur, este vorba şi de o gradare a pasiunii cum spune şi Caracostea, care transfigurează de data aceasta chipul Luceafărului; dar această a doua metamorfoză are şi alt sens; dacă prima dată el plonjează către lumea esenţelor, embrionare, increate, s-ar putea spune că acum metamorfozarea sa este apocaliptică; plonjarea are loc înspre o post-existenţă. El este acum conceput pur, idee sau umbră a existenţei, lipsită în fond, de sensul de anterioritate sau posterioritate. "Plasticitatea ideilor", atribuită textului eminescian de G.Călinescu, se face simţită şi aici; haosul are "văi" (notînd ideea de *lipsă* absolută, sau de neant), din care e posibilă totuşi, printr-un maxim efort, apariţia unui chip, de o stranie îngroşare a contururilor. Majoritatea verbelor din aceste două strofe sînt la timpul prezent, sugerînd o geneză cosmică simultană actului poetic. Naşterea poeziei se petrece concomitent cu Creaţia. Accentul cade, în aceste strofe, pe imaginea combustiei apocaliptice; astrul "se stinge" şi apoi "se încheagă" din nou din magma arzătoare a haosului. Dacă la prima sa apariţie sugestia era aceea a creşterii palpabile a unei plante (imagine plină de condoare, de frăgezime), de data aceasta verbul "a se închega" ne trimite cu gîndul la o combinaţie chimică (sau *alchimică*) ce se precipită în străfundurile cosmosului, ca într-un vast recipient. Aici "geneză" înseamnă efortul imens de a recupera fiinţa din însuşi haosul apocaliptic, distrugător (În variante citim: "Din foc, din aer şi văpăi / El sta să se culeagă" - *vol.cit.*, p.399 - sau "El sta din aer şi văpăi / Fiinţa s-o culeagă" - *vol.cit.*, p.396.). A imagina un răsărit cosmic în miezul nopţii celei mai profunde, a-l vedea pe Hyperion

Scanned with OKEN Scanner

Pe negre vițele-i de păr
Coroana[53]-i arde pare,
Venea plutind în adevăr
Scăldat în foc de soare.

Din negru giulgi se desfăşor
Marmoreele brațe,
El vine trist şi gînditor
Şi palid e la față;

Dar ochii mari şi minunați
Lucesc adînc himeric,
Ca două patimi fără saț
Şi pline de-ntuneric.[54]

(care la Homer este Soarele însuşi) recuperîndu-se din tenebre şi arzînd de pasiune în plutirea sa peste "văile" haosului echivalează cu încercarea unghiulară a oricărei poezii de-a întemeia realul în ireal, concretul şi palpabilul în neant, ființa în neființă. Aspirația aceasta au avut-o şi "puriştii", în frunte cu Mallarmé.

[53] Pletele, motiv portretistic frecvent la romantici, constituie aici o expresie a personalității profunde. Coroana, tot podoabă capilară, e un simbol, de data aceasta, al *pasiunii lăuntrice*, nu al puterii, după cum apare, mai explicit, în manuscrise: "În vițe negre cade păr / *Coroană de iubire*" - unde chiar părul închipuie cununa heraldică a îndrăgostitului (versurile aparțin *vol.cit.*, p.379). Reflexul infernal al portretului vine aici tocmai din contrastul între *neființa* întruchipării şi aparența sa plină de intensitate vitală. Imagini asemănătoare întîlnim şi la Vigny în *Eloá* unde Satan "Purta o diademă legată-n negru-i păr, / *Era coroană, poate povară-n adevăr*"; (Traducere de Ionel Marinescu) şi în *Demonul* lui Lermontov, unde eroul este "*Strălucitor de frumusețe; / Şi ca furtuna-n stinsul ei, / Pătrunşi de-o stranie mîhnire, / Rîvnind pierduta fericire, / Ard ochii lui de neguri grei.*" (Traducere de George Lesnea).

Scanned with OKEN Scanner

- Din sfera mea venii cu greu
Ca să te-ascult ş-acuma,
Şi soarele e tatăl meu,
Iar noaptea-mi este muma;[55]

---

[54] În limbajul lui Negoiţescu, acest nou chip al Luceafărului ar corspunde orizontului "plutonic". Într-adevăr, el pare a fi zeitatea supremă infernală, scăldată în focul unui soare nocturn, cu privirile aprinse de o "patimă" arzătoare. Epitetele sînt simbolice, ca şi în prima apariţie, alcătuind tot un portret hermetic. El înaintează "plutind în *adevăr*" (locuţiunea nu trebuie citită "într-adevăr" sau "aievea", ci în sensul de adevăr ultim: Luceafărul se manifestă aici în esenţa sa autentică, profundă, fără vălul angelic înşelător din prima ipostază). De data aceasta e sigur că el este un înger al morţii eterne. Înaintarea sa stranie, caracteristică visului, apariţia arzătoare, atributele care îl însoţesc, precum şi efectul pe care-l produce asupra fetei de împărat amintesc de mitul Semelei, care, cerîndu-i lui Zeus să i se arate în înfăţişarea divină, este pîrjolită de fulgerele lui.

[55] Astrul răspunde de data aceasta cu mult mai greu la invocaţia magică: coborîrea lui este mai dificilă, echivalînd cu efortul eului de a plonja într-un strat mai adînc al visului. Magia săvîrşită este cu mult mai mare, producînd ea însăşi efectele combustiunii distrugătoare. Chipul abia se mai poate închega în urma acestei arderi, deoarece orice combustie în simbolismul romantic echivalează cu o abolire a realului şi trecerea lui în ireal. Ca să poată apărea, el trebuie să se arate chiar în aparenţa combustiei însăşi, care îl distruge şi totodată îi dă o realitate covîrşitoare. El este însuşi Soarele răsfrînt în orizontul nocturn. Părinţii mitologici sînt Soarele şi Noaptea. După Hesiod, Noaptea, zeiţa tenebrelor, fiica haosului, este mama tuturor zeilor. Pentru un romantic ca Schelling însă, "Noaptea e o taină, un fatum al lumii obiective, în care aceasta se cufundă ca în sensul ei propriu, *în esenţa care naşte* (s.n.) şi care învăluie principiul matern al lucrurilor. Chiar şi aşa-numita materie moartă e numai dormindă, turmentată de noaptea finitudinii şi aşteptînd reînvierea în arderea nopţii infinitului". Romanticii au aprofundat mitul căutîndu-i rădăcinele în psihicul uman. Aşa trebuie înţeles şi simbolul Nopţii eminesciene, prezent şi explicit

Scanned with OKEN Scanner

O, vin', odorul meu nespus,
Şi lumea ta o lasă;
Eu sunt luceafărul de sus,
Iar tu să-mi fii mireasă.

O, vin', în părul tău bălai
S-anin cununi de stele,
Pe-a mele ceruri să răsai
Mai mîndră decît ele.[56]

în variante: "Să vezi în cer asemenea / Să vezi vecia cum îi / Te-nveţe minte mumă-mea / Ea-i noaptea: muma .lumii" (ed. Perpessicius, *vol.cit.*, p.379.) Astrul suferă o nouă geneză, şi mai profundă, avînd la bază două elemente antitetice (noapte-soare; deci întuneric-lumină, sugerînd, de fapt, antinomia de bază a poemului: viaţă-moarte). Elementele primordiale ce-l compun, de data aceasta dematerializate, sînt de fapt două principii calitative; din lupta lor se naşte focul = Luceafărul în ipostaza

de faţă.

[56] Invitaţia Luceafărului se exprimă în acelaşi limbaj stereotip şi liturgic aceasta nu numai pentru că el nu posedă "suflet empiric" (Călinescu), ci şi pentru un alt fapt, la fel de important: declinîndu-şi identitatea în aceiaşi termeni, el conferă garanţie unităţii eului, care rămîne egal cu sine în vis, ca şi în starea de veghe. Apoi, această formulă are acelaşi *rol magic* pe care îl îndeplineşte şi chemarea fetei de împărat. Dialogul îi aparţine de fapt în întregime acesteia din urmă, eului dedublat în al său *alter*, conform logicii visului. Dialogul va deveni atît de dramatic încît eul nu-şi mai înţelege dublul, deşi amîndoi vorbesc într-un limbaj oracular. Luceafărul o invită pe fata de împărat la existenţă eternă, adică la smulgerea totală din lumea reală ("Şi lumea ta o lasă") şi din individualitatea sa. Cuvintele Luceafărului conţin, pe de altă parte, accente de romanţă ("odorul meu nespus", "lumea ta o lasă"), amintind de poezia "Pe lîngă plopii fără soţ". Invitaţia sa are generalitatea exprimării melodice (care şi ea este a-lingvistică, mişcare sufletească pură). Îndrăgostitul se exprimă

Scanned with OKEN Scanner

- O, eşti frumos, cum numa-n vis[57]
Un demon[58] se arată,
Dară pe calea ce-ai deschis
N-oi merge niciodată!

---

deocamdată la acest nivel al generalităţii limbajului erotic. În desfăşurarea dialogului (care de data aceasta cuprinde mai multe replici, fiind decisiv), el va trece gradat la exprimarea esenţei profunde a pasiunii sale.

[57] Din nou eroina recunoaşte frumuseţea atracţiei absolute pe care o posedă Luceafărul ("O, eşti frumos..."), dar refuză net angajarea definitivă în *vis*, care, accentuăm, înseamnă pierderea totală a identităţii eului real şi contopirea în Marele Tot anonim. Senzaţiile trăite devin chinuitoare, Luceafărul împrumutînd atributele Zburătorului din credinţele populare. Zburătorul, simbol atît de straniu al fantasticului popular, nu este decît o întruchipare a *onirismului erotic feminin, încărcat de trăiri nedesluşite*. Apropierea astrului metamorfozat îi provoacă eroinei senzaţii fizice, dureroase, ca boala ciudată de care este cuprinsă tînăra fată din balada *Zburătorul* de Ion Heliade Rădulescu. "Amorul" (care este aici sentimentul personificat) este "crud" - nu cruţă slăbiciunea şi limitarea fiinţei umane, nu acţionează prin învăluiri lente, ci brusc şi total, ameninţînd-o cu distrugerea. Este, în fond, numai aspiraţia de iubire, în care, după opinia de subtil psiholog a lui Eminescu, se află mai multă voluptate şi durere "decît în amor însuşi". Ochii sînt "mari şi grei", vederea limpede este orbită şi oglindirea directă în acest dublu al perfecţiunii arde privirile.

[58] Astrul este acum un "demon"; cuprinderea cuvîntului într-o formulă sintetizată (ca şi pentru "înger") reliefează aici una din laturile atît de caracteristice romantismului, care propune - esenţe antitetice prezente în acelaşi individ. Înger sau demon, personajul este "frumos" în absolut; aceasta este de fapt adevărata sa esenţă. A nu putea urma calea acestui *frumos* constituie tragismul fiinţei efemere exprimate în termeni atît de simpli şi categorici totodată.

Scanned with OKEN Scanner

Mă dor de crudul tău amor
A pieptului[59] meu coarde,
Şi ochii mari şi grei mă dor,
Privirea ta mă arde.

- Dar cum ai vrea să mă cobor?[60]
Au nu-nţelegi tu oare,

---

[59] Poetul a preferat aici un cuvînt concret, mai semnificativ în ordinea semantică, altor variante prea abstracte şi prea explicite: "A sufletului coarde" sau "A vieţii mele coarde". Dacă Luceafărul nu depăşeşte un limbaj noţional, abstract, corespunzător naturii sale, fata se exprimă frust, material, concretizîndu-şi existenţa. Antinomia romantică se menţine în permanenţă, la toate nivelurile semnificante.

[60] Această parte a dialogului reprezintă declanşarea punctului culminant al poemului. Secvenţa în care fata îi cere Luceafărului jertfirea nemuririi este un motiv de extracţie cultă, cel puţin în forma în care apare aici, existent în basmul lui Kunisch, deci neinventat de Eminescu (după cum demonstrează şi D.Caracostea, în *Creativitatea eminesciană*). Totuşi, el are rădăcini folclorice mult mai adînci. De pildă, acelaşi efort de unire a două nivele diferite (uman şi astral) îl întîlnim după cum am văzut, şi în balada cosmogonică *Soarele şi luna* (care deschide colecţia Alecsandri - apărută în 1852, în mod indubitabil cunoscută îndeaproape de Eminescu); legătura între cele două creaţii nu este numai de suprafaţă, un simplu transfer de motive mitologice (cum s-a străduit să demonstreze, de pildă, Bogdan-Duică, respins de Caracostea, din cauza înţelegerii superficiale a afinităţii operelor, avînd însă ca punct de plecare o intuiţie exactă.) "Dar *cum* ai vrea să mă cobor?" - exprimă nedumerirea astrului, care nu înţelege în ce ipostază ar trebui să se arate fetei pentru a nu-i provoca atîta suferinţă. Se conturează acum esenţa deosebirii fundamentale dintre cei doi parteneri, care duce la imposibilitatea dialogului. Această deosebire este exprimată pentru Luceafăr prin opoziţia "nemuritor / muritoare", în timp ce pentru fata de împărat nu există decît opoziţia "viu/mort". Se înţelege că cei doi vorbesc limbaje total diferite, de

Scanned with OKEN Scanner

Cum că eu sunt nemuritor,
Şi tu eşti muritoare?

- Nu caut vorbe pe ales,
Nici ştiu cum aş începe -
Deşi vorbeşti pe înţeles,
Eu nu te pot pricepe;

Dar dacă vrei cu crezământ
Să te-ndrăgesc pe tine,
Tu te coboară pe pământ,
Fii muritor ca mine.[61]

- Tu-mi cei chiar nemurirea mea
În schimb pe-o sărutare,
Dar voi să ştii asemenea
Cît te iubesc de tare;

---

unde replica justă a fetei: *"Deşi vorbeşti pe înţeles / Eu nu te pot pricepe."*

[61] Pentru ea, nu există decît o posibilitate a împăcării acestei contradicţii: "Tu te coboară pe pământ, / Fii muritor ca mine". Aceste două versuri exprimă, cu cea mai înaltă angajare, aspiraţia fundamentală a romanticului de a trăi, paradoxal, ilimitatul, absolutul, în cadrul limitelor impuse de condiţia umană. Dramatismul aspiraţiei este exprimat cu o rară concentrare de mijloace, în cuvintele cele mai simple, aproape naive, atingînd candoarea şi totodată tragismul trăirii. Ele configurează întreaga natură dilematică a eminescianismului. Cuvintele Luceafărului sînt pline de gravitate datorită conştiinţei profunde a nemuririi, în timp ce ale fetei sînt pline de gingăşie şi puritate, adolescentine şi încrezătoare. Nu există aici nimic din meschinăria feminină ce i-a fost atribuită, direct sau indirect, de a cere omului superior să se coboare din înălţimea sa.

Scanned with OKEN Scanner

Da, mă voi naşte din păcat,[62]
Primind o altă lege;.
Cu vecinicia sunt legat,
Ci voi să mă dezlege.

Şi se tot duce... S-a tot dus.
De dragu-unei copile,
S-a rupt din locul lui de sus,
Pierind mai multe zile.[63]

---

[62] Iubirea astrului, în ciuda imposibilităţii comunicării, cum s-a văzut deja în cursul dialogului, se dovedeşte a fi mai presus de orice închipuire umană. El acceptă, conştient de absolutul sacrificiului, ipoteza unei existenţe terestre, "naşterea din păcat", deci căderea din lumea esenţelor în lumea fenomenală, fapt care îl poate anula definitiv. În termeni schopenhauerieni, avem de-a face aici cu manifestarea, neaşteptată în cazul geniului, a "voinţei de a trăi", care guvernează lumea. Chemarea fetei se dovedeşte la fel de primejdioasă ca şi invitaţia pe care Luceafărul i-o adresează, de a urca în lumea eternă a esenţei. Ambele atracţii înseamnă "schimbarea legilor" imutabile; fata riscă să-şi piardă individualitatea fenomenală, iar astrul esenţa sa. Pentru oricare, în sfere diferite, atracţia reciprocă e "mortală". Hotărîrea acestuia din urmă este însă definitivă, ca urmare a absolutului iubirii. Nu trebuie să uităm însă nici o clipă că el este numai o proiecţie în vis a eroinei, eul ei absolut, şi că prin urmare această iubire totală se răsfrînge asupra ei însăşi.

[63] Momentul acesta prelungit în următoarele două secvenţe ale poemului, care se petrec în raport de simultaneitate, echivalează cu o maximă criză. Astrul dispare "mai multe zile" de pe cer, deci riscul amintit se şi înfăptuieşte practic. Eroina se va afla, dacă putem spune aşa, în eclipsă totală timp de o clipă (= "mai multe zile") din existenţa sa, trăind de acum, în secvenţele următoare, la două nivele (simultane, accentuăm), situate la cele două poluri absolute: existenţa diurnă şi cea onirică absolută, stratul cel mai profund posibil, în care se va petrece problematic dialogul cu Demiurgul, prin *daimonul* său care, devenit un

Scanned with OKEN Scanner

*

În vremea asta Cătălin,
Viclean copil de casă,
Ce împle cupele cu vin
Mesenilor la masă,

Un paj ce poartă pas cu pas
A-mpărătesei rochii,
Băiat din flori şi de pripas,
Dar îndrăzneţ cu ochii,

Cu obrăjei ca doi bujori
De rumeni, bată-i vina,
Se furişează pînditor
Privind la Cătălina.[64]

---

hyper-eon, acţionează în subconştient. Formula "Şi se tot duce... S-a tot dus", caracteristică basmului, exprimă aici cufundarea în timp şi în spaţiu, pînă la originile lor, imposibil de exprimat în cuvinte, anticipînd călătoria Luceafărului. Poetul foloseşte aici un cuvînt mai plin de sens decît obişnuitul "a merge" - "a se duce" avînd şi înţelesul de a muri, a se sfîrşi, a trece în alt tărîm.

[64] Simultaneitatea acestei secvenţe cu cea următoare, a călătoriei Luceafărului, este subliniată şi explicit de poet ("În vremea asta..."). Portretul lui Cătălin coincide punct cu punct cu cel al unui Cupidon în accepţia clasică. El este "*viclean* copil" şi "paj" (expresii eminesciene tipice, existente şi în poezia *Pajul Cupidon*, care începe astfel: "Pajul Cupidon, *vicleanul*"). Rolul său este de a agrementa existenţa din umbră (..."împle cupele cu vin / Mesenilor la masă") la un fel de banchet al vieţii. El rîde-n taină, deoarece singur cunoaşte pricina suferinţelor şi crizelor "vîrstei crude şi necoapte". "E sfios ca

Scanned with OKEN Scanner

şi copii / Dar zîmbirea-i e vicleană". Comportamentul său este capricios, contradictoriu; nu ştii la ce să te-aştepţi de la el: "De te rogi frumos de dînsul / Îndestul e de hain / Vălul alb de peste toate / Să-l înlăture puţin". El ţine, ca şi Luceafărul, însă la alt nivel, de existenţa onirică: "El dă gînduri ne-nţelese / Vîrstei crude şi necoapte / Cu icoane ne-nţelese / O îngînă-ntreaga noapte". Este o proiecţie mai mult mitică decît simbolică; altfel spus, este o încercare naivă de a recupera simbolul, lăsat să alunece în străfundurile inconştientului, unde ar rămîne neinteligibil, transpunîndu-l în datele palpabilului. În "*S-a dus amorul...*" vom întîlni acelaşi personaj, un fel de intermediar între cei doi parteneri îndrăgostiţi, sentiment mitologizat, născut din proiecţiile reciproce pe care aceştia şi le trimit, încarnîndu-se parcă la jumătatea drumului dintre ei (aşa cum, de pildă, şi *dorul* popular apare personificat în lirica erotică, precum un Cupidon) - fiind "un amic", "supus amîndurora". Cătălin, ca şi Cupidon, este "copilul răutăcios" şi bucălat ("cu obrăjei ca doi bujori / de rumeni..."), este "îndrăzneţ cu ochii" şi la fel de insistent ca şi razele astrului din reveria iniţială - şi el o urmează pe fată "pas cu pas", purtîndu-i rochia, ca un fel de umbră a ei, identificîndu-se în gesturi cu ea. Natura lui este androginică, (ne lasă să înţelegem aceeaşi poezie *Pajul Cupidon*), este "viclean ca o femeie", are "ochii galeşi" de "vădană". Esenţa sa este *ironia*, despicarea simplă a nodului gordian al iubirii, disprețul față de trăirile sofisticate, ştiind mai bine, din parte-i, ceea ce "inima cere". Pe de altă parte, el întruchipează amorul sănătos, de esenţă populară, senzualitatea frustă (pe care Călinescu i-o atribuie chiar poetului). Călinescu a interpretat această secvenţă ca manifestare a "spiritului satiric". Cătălin, spune el, "nu e marele Făt ca Florin (din *Fata în grădina de aur* - n.n.), pus la munci grele, pe care le face fără şovăire, mai simpatic decît răul zmeu solitar, el e frate cu «soldatul ţanţoş» şi cu junii «guleraşi cu aur blond». Cătălina are şi ea gusturi mărunte, stă la îndoială între slugă şi geniu şi alege sluga. Mitul (prezent în "Fata..." - n.n.) a fost simplificat, redus la o antiteză morală" (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*). Deşi interpretarea poemului ca simplă antiteză morală se poate susţine (complexitatea simbolurilor fiind atît de largă încît admite foarte multe interpretări)

Scanned with OKEN Scanner

Dar ce frumoasă se făcu
Şi mîndră, arz-o focul;
Ei, Cătălin, acu-i-acu
Ca să-ți încerci norocul

Şi-n treacăt o cuprinse lin
Într-un ungher degrabă.
- Da' ce vrei, mări Cătălin?
Ia du-t' de-ți vezi de treabă.[65]

---

ar fi poate greşit, cum am mai spus, să-l reducem numai la atît. Cătălin este numai proiecția exteriorizată a visului, izbucnirea sa în afară, într-o personificare mitică de suprafață; pentru simbolul mai larg al eroului, el ar fi doar învelişul, în timp ce astrul rămîne miezul indefinisabil, al aceluiaşi simbol. Cătălin (sau Cupidon) reprezintă pentru categoria de *mit* ceea ce este vizibil şi evenimențial, un personaj ce poate intra într-o tramă (adică într-o țesătură de relații); pe cînd Hyperion, chiar şi prin numele său criptic, comunică tot mitul dintr-o dată, chiar luat în sine, în afara aşa-zisei trame. El poate apărea în mai multe trame, sau poate să se lipsească deopotrivă de toate tramele sau "intrigile" narative. Cu introducerea lui Cătălin în spațiul "epic" al poemei, Eminescu trece la o a doua mişcare, aceea de "demistificare" a visului. De aici înainte lucrurile nu ne mai sînt doar sugerate, ci "numite". Nu va mai fi vorba de "fata de împărat" şi de "Luceafăr" (nişte "posibile" imaginate) ci de Cătălina şi Hyperion. Ecuația dilemei eminesciene ajunsă în acest punct îşi clarifică definitiv termenii. Putem anticipa deci, accentuînd asupra realității care e deocamdată în stare de echilibru cu visul.

[65] Cătălin are de fapt aparența de Cupidon a tuturor îndrăgostiților, obişnuiți, reali. "Frumusețea" şi "mîndrețea" fetei constituie pentru el un teren sigur în care-şi poate încerca *"norocul"*. (Foarte importantă este contribuția lui D.Caracostea în a lămuri sensul pe care poetul îl atribuie acestui cuvînt - vezi *Creativitatea eminesciană*: "*Noroc*" înseamnă şi fericire pămîntească, umană, dar şi "datul sorții" în sens de efemeritate, "fortuna labilis". Tot la *norocul*

Scanned with OKEN Scanner

- Ce voi? Aş vrea să nu mai stai
Pe gînduri totdeauna,
Să rîzi mai bine şi să-mi dai
O gură, numai una.

- Dar nici nu ştiu măcar ce-mi ceri,
Dă-mi pace, fugi departe -
O, de luceafărul din cer
M-a prins un dor de moarte.[66]

---

său se gîndeşte şi Florin cînd o zăreşte pe fata de împărat pentru prima oară: *"Norocul* lui cu-al ei îi pare geamăn". Cuvîntul revine şi în finalul poemului: *Norocul* vă petrece". Geniul, în concepţia eminesciană, "n-are moarte, dar n-are nici *noroc*". Fetei din *Călin. File de poveste*, cînd îşi întîlneşte mirele, "de *noroc* i-s umezi ochii" - s.a.m.d.) Răspunsul Cătălinei, care de data aceasta nu va invoca Luceafărul ci, foarte pasivă, va accepta în curînd iniţierea din partea lui Cătălin în ascunzişurile iubirii, ţine şi de acea cochetărie inconştientă a fetei (care e reliefată în detaliu în "idilele" lui Coşbuc), dar şi de faptul că ea nu găseşte nici o analogie între lumea ireală, din vis, şi cea cotidiană; (Vezi *O ipostază romantică a geniului*, în *Critice*, I, de Marin Mincu, E.P.L., 1969, p.15.) De aceea, pentru început, Cătălina este mîndră şi abstrasă, trăindu-şi în continuare drama solitară, pe care nu vrea s-o împărtăşească. Realul e încă pentru ea ceva "impalpabil", fiind fermecată de "palpabilul" din vis, unde Luceafărul reprezintă mai mult decît o realitate, acel lucru esenţial pe care Ion Barbu l-ar numi *infrareal*. Între lumea Visului şi a vieţii, Cătălina e încă şovăielnică, neavînd încă puterea de a *opta* definitiv.

[66] La început şi dialogul celor doi (Cătălin-Cătălina) se desfăşoară tot sub semnul aparentei incomunicări. Cătălin, care are conştiinţa puterii sale de vindecător al nostalgiilor erotice, vrea să alunge gîndurile ciudate ale fetei. Aceasta, însă, nu înţelege deocamdată nimic din amorul "muritor"; propunerea frustă a lui Cătălin o găseşte prea brutală pentru visele ei şi este la fel de nepregătită în alt plan să-i răspundă, ca şi Luceafărului. Ea tînjeşte,

- Dacă nu ştii, ți-aş arăta
Din bob în bob amorul,
Ci numai nu te mînia,
Ci stai cu binişorul.

Cum vînătorul-ntinde-n crîng
La păsărele laţul,
Cînd ți-oi întinde braţul stîng
Să mă cuprinzi cu braţul;

Şi ochii tăi nemişcători
Sub ochii mei rămîie...
De te înalț de subsuori
Te nalță din călcîie;[67]

---

chiar în stare de veghe, de aceeaşi nostalgie nelămurită, exprimată genial de Eminescu, prin expresia populară "dor de moarte" ("O, de Luceafărul din cer / M-a prins un *dor de moarte*"). Poetul a redat expresiei întreaga ei semnificație originară încadrînd-o în datele poemului de față, unde "dorul de luceferi" simbolizează inconştient dorința thanatică -, absolutul pasiunii tinzînd către anihilarea ființei. Ceea ce pare deci un epitet (dor *de moarte* - dor *nespus, nemăsurat*) este la origine un complement, care în ciuda gramaticii acționează ca agent - neființa, moartea îşi trimite neobişnuita atracție. Toată secvența este încărcată de expresii populare, ceea ce contribuie la stilizarea scenei erotice într-un fel de "duo" muzical. Mărturisindu-şi *dilema*, adică dîndu-i un nume ("dor de moarte"). Cătălina se distanțează treptat de ipostaza sa onirică. Trebuie reținut că aventura cu Luceafărul se petrece în vis (în spațiul nocturn), pe cînd "jocul" cu Cătălin e diurn.

[67] Cătălin se oferă să-i dezvăluie fetei atracția iubirii pămînteşti; strofele de mai sus cuprind poate cea mai frumoasă descriere a ei, prezentată sub forma unui ritual în aparență plin de candoare, în fond plin de gravitate, deoarece semnifică supunerea umană în fața unei legi implacabile care este aceea a existenței senzuale şi a continuării speței.

Scanned with OKEN Scanner

Colorată de această aură aproape tragică, iubirea cuplului devine un balet cu mişcări înnobilate, stilizate, iar cuvintele sînt pure şi grave. Ochiul de artist al lui Eminescu nu putea rămîne insensibil la frumusețea plastică a cuplului uman, care este înfățişată în diverse ipostaze în proza şi poezia sa. Cei doi sînt aici tot atît de candizi ca şi "Amor şi Psihé" (motiv prezent şi în *Cezara*), sculptura celebră a lui Canova. Mijloacele lui Cătălin sînt vicleşuguri cunoscute din străvechea vînătoare ("Cum vînătoru-ntinde-n crîng / La păsărele laţul"), întrebuinţate conştient pentru a respecta ritualul. Iubirea e o "mreajă" (metaforă împrumutată din altă îndeletnicire veche: pescuitul), un "laţ" - în care omul trebuie să se lase prins, prin datul condiţiei sale. Către o astfel de iubire tinde înfrigurat Hyperion atunci cînd cere în schimbul eternităţii sale "o oră de iubire". Poetul nu micşorează deloc iubirea pămîntească dimpotrivă, prin ea, putem înţelege mai bine zbaterea lui Hyperion. În variantele manuscrise, acest "dans" al iubirii este desfăşurat în detalii gradate: "Cînd braţul meu te ţine strîns / De gît te ţii cu braţul //...// Cînd faţa mea se pleacă-n jos / În sus rămîi cu faţa //...// Şi cînd în sus mi te ridic / Te-nnalţă din călcîie //...// Cînd te sărut pe gură lin / Tu iarăşi mă sărută //.../ Cînd ochii mei nu se deschid / Tu îţi închide ochii" (ed. Perpessicius, *vol.cit.*, p.381). Simetria perfectă a gesturilor simbolizează unitatea în sînul antitezei, ca şi cum cei doi parteneri ar fi nişte factori complementari, însetaţi de aceiaşi atracţie. Trebuie arătat încă odată că în aceste două secvenţe centrale (cea pe care o analizăm aici şi cea următoare, a călătoriei Luceafărului) apar pentru prima oară personajele noi; pe de o parte Cătălin, pe de alta Demiurgul, iar cei doi parteneri: fata de împărat şi Luceafărul, capătă nume individualizatoare: Cătălina şi Hyperion; este momentul în care proiecţia onirică se cvadruplează, aşa cum am arătat şi în prefaţa acestui volum. Stilistic vorbind, numele de Cătălina inspiră puritate şi gingăşie, eros (diminutiv de la Ecaterina, după Caracostea) în timp ce "Hyperion" sugerează genuni, adîncuri, imensitatea sonoră a cosmosului. Ambele nume au rezonanţă onirică (luminoasă, concretă la Cătălina, stranie, încifrată la Hyperion).

Scanned with OKEN Scanner

Cînd fața mea se pleacă-n jos,
În sus rămîi cu fața,
Să ne privim nesățios
Și dulce toată viața;

Și ca să-ți fie pe deplin
Iubirea cunoscută,
Cînd sărutîndu-te mă-nclin,
Tu iarăși mă sărută.

Ea-l asculta pe copilaș
Uimită și distrasă,
Și rușinos și drăgălaș,
Mai nu vrea, mai se lasă,

Și-i zise-ncet: - Încă de mic
Te cunoșteam pe tine,
Și guraliv, și de nimic,
Te-ai potrivi cu mine...[68]

---

[68] În făptura lui Cătălin, fata *recunoaște* nu un om "de nimic", în sensul moral dat acestei expresii (ceea ce ar tîrî-o, la rîndu-i, pe treapta inferioară), ci un alt dublu al său, cel nesofisticat, lipsit de complexe, al *copilăriei* (exprimîndu-ne astfel păstrăm metoda analizei lui Bachelard, care are un întreg capitol dedicat "reveriilor către copilărie"). Eroina este uimită să observe că îl cunoștea pe acest Cupidon drăgălaș "încă de mic", el reprezentînd propria-i proiecție într-un trecut idealizat, echivalent nu cu vreun complex freudian, ci cu "vîrsta de aur" a individului (motiv ce se poate analiza în lirica de totdeauna). Acest *eu* infantil este desigur "guraliv"; el poate vorbi "verzi și uscate", lipsit fiind de drama aspirației de cunoaștere. Înțelepciunea sa e iubirea, cum a spus Blaga într-o improvizație aforistică în versuri. Este "de nimic" în sensul că acordă importanță

Scanned with OKEN Scanner

Dar un luceafăr, răsărit[69]
Din liniştea uitării,

---

nimicurilor vieţii, care pentru el sînt toată "filosofia" ei. "De nimic" este aici un epitet de alintare, o constatare a identităţii cu acest eros infantil ("Te-ai potrivi cu mine..."). Descoperirea este însoţită de un ton de uimire, căci ni se sugerează tărîmul vrăjit al copilăriei.

[69] Adversativul "*dar*" ("Dar un luceafăr, răsărit") arată starea de cumpănă şi zbucium a eroinei, care se întoarce din nou către proiecţia ei ideală. Dramatismul acestui zbucium l-a preocupat pe poet şi în postuma *Şi oare tot n-aţi înţeles*, care datează din perioada definitivării *Luceafărului* şi care conţine strofe aproape identice cu cele de mai sus: "Ca un luceafăr răsărit / Din liniştea uitării / Dînd orizon nemărginit / Singurătăţii mării". "*Uitarea*" începe să se aştearnă asupra imaginii lui, făcînd-o tot mai vagă, mai îndepărtată. În aceeaşi poezie: "Nainte, de-a luci deplin / Menit îi pare stînsul / Iar ale apei valuri vin / Călătorind spre dînsul"... "Valurile" pot fi cele ale vieţii concrete, care înăbuşă orice idealizare, împiedicînd-o să existe. De o mare subtilitate poetică sînt intuiţiile exprimate în strofa care începe cu versurile: "Şi tainic genele le plec..." Remarcăm aici un paralelism abia ghicit între ochiul uman şi astru. Aşa cum ochii fetei sînt inundaţi de lacrimi (aliteraţia din "împle plînsul" este deosebit de sugestivă), luceafărul, ca un ochi cosmic îndepărtat, este ameninţat şi el de înaintarea "valurilor" lumii care "călătoresc spre dînsul". Motivul ochiului-astru este prezent şi în alte versuri ale poemului, de pildă: "O, lasă-mi capul meu pe sîn / Iubito, să se culce / Sub *raza ochiului senin* / Şi negrăit de dulce", precum şi în poezia *Pe lîngă plopii fără soţ...*: "Dîndu-mi din *ochiul tău senin* / O *rază* dinadins. / În calea timpilor ce vin / *O stea s-ar fi aprins*", unde analogia este încă şi mai evidentă. Ca şi în *La steaua*, "lucirea" astrului este menită să se stingă înainte de a se împlini şi ajunge la noi abia după ce el s-a stins deja. Dacă acceptăm ideea că Hyperion a devenit muritor, în persoana lui Cătălin, în locul lui pe cer a rămas desigur "lumina stelei ce-a murit", motiv eminescian şi motiv romantic universal. Ceea ce fata contemplă în aparenţa Luceafărului

Scanned with OKEN Scanner

Dă orizont nemărginit
Singurătății mării,

Şi tainic genele le plec,
Căci mi le împle plînsul,
Cînd ale apei valuri trec
Călătorind spre dînsul;

Luceşte c-un amor nespus,
Durerea să-mi alunge,

---

ca pe propria stea, s-a stins probabil cu milioane de ani în urmă; aşa încît am putea spune că visul ce stă în centrul întregului poem o poartă chiar către geneză (paralelismul om-astru fiind evident în motivul discutat). Existența eroinei se dovedeşte deci a nu fi, ea însăşi, decît o umbră, din moment ce în ordinea cosmică îi corespunde doar umbra unui astru ("*icoana* stelei ce-a murit"). Pe aceasta din urmă ea rămîne s-o contemple în final. Astrul are drept însuşire, cum am văzut, *remanența* (învederată de cuvintele Demiurgului), "oriunde ar apune", ceea ce nu înseamnă că forma aceasta de nemurire ar fi mai mult decît o umbră, din moment ce e numai *imaginea*, şi nu astrul însuşi. La fel este şi simbolul artistic; el devine mai puternic şi mai viu, continuă să trăiască "nemuritor şi rece", după stingerea realității care l-a creat. Ceea ce apare în final este deci "umbra umbrei Luceafărului", dacă ne-am exprima în limbaj platonician, sau, cum ar spune François Mauriac în nuvela *Coup de couteau* (citat la I.M. Raşcu, p.235), "son amour, c'est mort" - cuvinte ce ar putea fi puse în gura Cătălinei. Interferența motivului din *La steaua* în poemul *Luceafărului* are menirea de a sublinia încă o dată imposibilitatea comunicării partenerilor, sau cum spune Edgar Papu, categoria "departelui" eminescian (vezi E.Papu, *Poezia lui Eminescu*, Ed.Minerva, 1971).

Scanned with OKEN Scanner

Dar se înalţă tot mai sus,
Ca să nu-l pot ajunge.[70]

---

[70] Intenţia poetului de a intercala aici acest motiv se vede foarte bine în variantele *Luceafărului* rămase în manuscris. În ms.2266, f.20 întîlnim cîteva strofe care sînt aproape identice cu cele din *La steaua*: "De unde el mi-a revenit / E-atîta cale lungă // Că mii de ani i-a trebuit / Luminii să m-ajungă // Poate demult s-a stins în drum / În sferele acele / Iar raza lui abia acum / Luci vederei mele // Icoana lui care-a murit / Şi azi în cer se suie / Era cînd nu l-am fost zărit? / Azi îl vedem şi nu e. // În văd şi genele îmi plec / Căci mi le împle plînsul /" etc. Totul se înscrie pe tema mult mai largă, shakespeariană, "a fi sau a nu fi". Nu se ştie sigur dacă ce este a fost, sau dacă ceea ce se vede este, ca şi în unele variante din *Miron şi frumoasa fără corp: "Dar nentrupat* (sic!) *e chipu-acei iubite / Ca şi lumina ce în cer se suie / A unei stele de demult pierite / El n-a fost cînd era, el e cînd nu e.*" Ultimul vers are şi varianta: "A fost cînd nu era; *el* e, *ea* nu e" (unde *el* este "chipul", iar *ea* este "steaua" însăşi). De notat că motivul "stelei ce-a murit" cunoaşte o mare frecvenţă în literatura romantică. I. M. Raşcu (*op.cit.*) citează circa 25 de surse, majoritatea franceze, în care poate fi întîlnit. Originalitatea poetului român constă însă în faptul de a fi inserat acest motiv în complexul cu mult mai vast al iubirii dintre ceresc şi pămîntesc şi în cel al visului, dîndu-i semnificaţii filosofice noi, cerute de desfăşurarea poemului. Cuvintele eroinei sînt grele de nostalgia imposibilităţii. Ideea de "miraj", pe care o vom întîlni şi la Macedonski în *Noaptea de decemvrie*, este exprimată aici: "Dar se înalţă tot mai sus / Ca să nu-l pot ajunge". Apartenenţa eroinei la două tărîmuri atît de opuse îi transformă existenţa într-un chin insuportabil. Existenţa nocturnă ameninţă să-i invadeze trăirea diurnă. Starea sufletească este asemănătoare cu aceea din romanul *Hyperion* de Hölderlin, unde la tot pasul întîlnim senzaţia "puţinului realităţii" şi bogăţia de trăiri a visării: "Cum se leagănă un crin în aerul liniştit, toată fiinţa mea se tulbura în elementul ei, în visele suave în care apărea ea"; şi mai departe: "Ne despărţisem seara, şi acesteia îi urmase noaptea, iar nopţii ziua; nu însă pentru mine. În viaţa mea *nu mai*

Scanned with OKEN Scanner

Pătrunde trist cu raze reci
Din lumea ce-l desparte...
În veci îl voi iubi şi-n veci
Va rămînea departe...

De-aceea zilele îmi sunt
Pustii ca nişte stepe,[71]

---

exista nici somn, nici trezire. Nu mai era decît un vis neîntrerupt, în care o visam pe ea, un vis de fericire şi de suferinţă, o luptă între teamă şi speranţă".

[71] Reapare, potenţată, ideea claustrării eroinei în viaţa diurnă (zilele sînt "pustii ca nişte stepe", în timp ce nopţile au un "farmec" ce ţine de sacralitate, de solemnitatea sondării propriului eu). Eroina este conştientă de "veşnicia" acestui miraj (care pentru Al.Piru este sinonim cu aspiraţia către perfecţiune, Luceafărul fiind simbolul idealului artistic suprem; vezi Al.Piru, *Luceafărul*, în vol. *Analize şi sinteze critice*, Ed. Scrisul românesc, Craiova, 1973). În articolul amintit este redată şi strofa (din postuma citată mai sus: "Şi oare tot n-aţi înţeles"): "Şi totuşi va luci în veci / Aprins de zeul Amor / Şi ale sale raze reci / Pe frunte lumina-m-or" - exprimînd încă şi mai explicit intensitatea trăirii fiinţei umane legată permanent de aspiraţia către absolut, care îi este dat inalienabil. Apare de asemenea explicită în această poezie şi conştiinţa identităţii între "iubire-moarte", care va justifica în cele din urmă întoarcerea eroinei către existenţa concretă: "Va rămînea necunoscut / Va stăpîni departe / Cum stăpîneşte pe trecut / Întins *eterna moarte*." Poetul a estompat în forma definitivă a *Luceafărului* această identitate prea directă, păstrînd doar sugerarea ei aluzivă, simbolică. După Pompiliu Constantinescu, simbolul Luceafărului condensează mai multe atitudini eminesciene, prezente mai ales în proza sa, unde poetul ar fi căutat "un domeniu mai liber în care să-şi adîncească personalitatea:, şi anume: îndemnul la Nirvana al lui Euthanasius; îndemnul la pasiune al Cezarei; îndemnul la platonism al lui Ieronim. Acesta din urmă ar fi el însuşi "un Luceafăr latent, nerealizat, obnubilat de

Scanned with OKEN Scanner

Dar nopțile-s de-un farmec sfînt
Ce nu-l mai pot pricepe.

- Tu ești copilă, asta e...
Hai ș-om fugi în lume,
Doar ni s-or pierde urmele
Și nu ne-or ști de nume,

Căci amîndoi vom fi cuminți,
Vom fi voioși și teferi,
Vei pierde dorul de părinți
Și visul de luceferi.[72]

---

năvala pasională a Cezarei". El se exprimă de-a dreptul schopenhauerian: "Lasă-i să se mîngîie în simțirile lor, lasă-i să se iubească, lasă-i să moară cum au trăit; eu voi trece nepăsător prin această viață, ca un exilat, ca un paria, ca un nebun - numai nu ca ei. Sîmburele vieții este egoismul, și hrana lui, minciuna. Nu sunt nici egoist, nici mincinos. Adesea, cînd mă sui pe o piatră înaltă, îmi pare că în creții mantalei aruncate peste umăr, am încremenit și am devenit o statuă de bronz, simțire comună cu ea... Lasă-mă în mîndria și răceala mea. Dacă lumea ar trebui să piară și eu aș putea s-o scap printr-o minciună, eu n-aș spune-o, ci aș lăsa lumea să piară (ca Luceafărul care vine, "plutind în adevăr", necruțător; acesta este sensul expresiei - n.n.). De ce vrei tu să mă cobor de pe piedestal și să mă amestec cu mulțimea? Eu mă uit în sus asemenea statuei lui Apollo... fii steaua din cer, rece și luminoasă! Ș-atunci ochii mei s-or uita etern la tine!". Atitudinea este, evident, aceea a geniului, din *Luceafărul*. Dacă Hyperion ar vorbi în proză, așa ar trebui să vorbească, desigur. Numai că de la acest fragment (citat mai sus) pînă la poem este o cale cît de la proză la poezie. Aceasta înseamnă că poemul nu e numai filosofie și morală *scopenhaueriană*, ci și trăire poetică în sens foarte larg.

[72] Cătălin îi propune Cătălinei în fond, pierderea în anonimatul existenței obișnuite, în "lume", unde iubirea este înțeleaptă la modul

Porni luceafărul[73]. Creşteau
În cer a lui aripe,

---

clasic, iar partenerii sînt "cuminţi", "voioşi" şi "teferi", adică posedă judecata sănătoasă, raţională în care nu are a se amesteca "visul de luceferi" şi *"dorul de părinţi"* (expresie, aceasta din urmă, care pe lîngă înţelesul familiar, împrumută aici şi unul mai profund; aspiraţia de a-şi cunoaşte părinţii, adică datele propriei geneze, echivalează cu dorinţa de cunoaştere a eului esenţial). Cătălin intuieşte just în limbajul său simplu, cauzele suferinţei fetei. El propune ca leac cea mai comună existenţă, la treapta firească a procreaţiei. În simetria poemei, calea aceasta pedestră va alterna echilibrat antitetic cu aceea cosmică străbătută de *Luceafăr*. Faţă de invitaţia *Luceafăr*ului ("Colo-n palate de mărgean / Te-oi duce veacuri multe" sau "O, vin' în părul tău bălai / S-anin cununi de stele") care-i propune fetei un destin ieşit din comun şi o existenţă eternă, propunerea lui Cătălin are tocmai semnificaţia contrară ("Doar ni *s-or pierde urmele* / Şi *nu ne-or şti* de nume") - a fericirii netulburate de prea multă strălucire sau de incomoditatea curiozităţii lumii. De la condiţia unicităţii exemplare a "fetei de împărat", Cătălin o atrage spre anonimatul condiţiei umane comune. Cu alte cuvinte, o trezeşte la viaţa speţei, smulgînd-o din criza puberală, generatoare de vise.

[73] Coborîrea în adîncul fiinţei primordiale se realizează poetic ca *ascensiune* cosmică; aventura călătoriei ameţitoare, dincolo de constelaţii, legată de drama cunoaşterii şi a neliniştii umane, i-a preocupat pe mulţi romantici; de exemplu V.Hugo (în poemul "Dumnezeu"). Ataractic faţă de pămînt şi "dionisiac faţă de cosm" (G. Călinescu), *Luceafăr*ul se manifestă aici ca elan nemaiîntîlnit, tinzînd să rupă barierele timpului şi ale spaţiului. Măiestria eminesciană constă aici în puterea neobişnuită de a da plasticitate ideii de zbor. Astrul îşi dilată dimensiunile, "aripele" îi cresc ca urmare a elanului de care se simte purtat; ideea de "sus" şi "jos" dispare, deoarece deasupra şi dedesubt se întinde tot cer. Viteza ameţitoare transformă mişcarea în imagine luminoasă ("Părea un fulger nentrerupt / rătăcitor prin ele"); timpul îşi pierde coordonatele obişnuite, se contractă pînă la clipă, în

Scanned with OKEN Scanner

Şi căi de mii de ani treceau
În tot atîtea clipe.[74]

Un cer de stele dedesupt,
Deasupra-i cer de stele -
Părea un fulger nentrerupt
Rătăcitor prin ele.

---

timp ce spaţiul infinit este înghiţit de zbor.

[74] Comprimarea fantastică a timpului datorită vitezei neobişnuite a zborului este sugerată prin analogia între două cuvinte afine: "aripă" şi "clipă". Inversînd imaginea, clipa se dilată incomensurabil ajungînd să cuprindă "mii de ani" în întinderea aripilor, ca şi cum timpul s-ar devora pe sine. Comparaţia este prezentă şi în *Ce te legeni*, unde păsările "se duc ca clipele / Scuturînd aripele". Abolirea timpului este prezentă şi într-o imagine asemănătoare din nuvela *Sărmanul Ddionis*: "el cădea ca fulgerul într-o clipă cale de mii de ani".

Scanned with OKEN Scanner

Şi din a chaosului văi,[75]
Jur împrejur de sine,
Vedea, ca-n ziua cea de-ntîi[76],
Cum izvorau lumine;

Cum izvorînd îl înconjor
Ca nişte mări, de-a-notul...

---

[75] Ideea de *haos* conjugată cu aceea de *lipsă* se repetă din nou (metafora "a chaosului văi" este prezentă şi în cea de-a doua metamorfoză a *Luceafăr*ului; dovadă aici că el zboară către propria-i esenţă). Tărîmul traversat este acela al genezelor - haosul bolboteşte ca o magmă din care izvorăsc, imaterial, "lumine" (utilizat şi de Barbu în *Riga Crypto* - "ies lumine"); imaginea devine extra-vizuală; mări de lumini îl traversează pe cel ce zboară în timp ce el le traversează; nu se mai ştie precis care este mobilul acestei mişcări - luceafărul sau cosmosul însuşi, deoarece este un proces de contopire şi combustie luminoasă (iar combustia, cum am amintit deja, este simbolul oricărei aboliri a formelor concrete). Avem de-a face, de fapt, cu două mişcări de sens contrar, care se contopesc anulîndu-se într-un punct zero: mişcarea cosmosului care vine spre el, născîndu-se totodată, şi cea a luceafărului care înaintează în cosmos, abolindu-l. Luceafărul se dematerializează progresiv pînă rămîne numai un "*gînd*" purtat de "*dor*" (aceasta îi şi este, de fapt, esenţa, el fiind o proiecţie onirică, un *gînd*). Totul piere (ideea de negare este repetată); nu mai există nici cosmos şi nici cineva care să-l exploreze; subiect şi obiect se contopesc în neant.

[76] Predomină încă, în această secvenţă, *vizualitatea*, ca o modalitate exterioară de a viziona cosmosul din afara sa, dar aceasta se transformă brusc în viziunea revelată a Genezei, ca şi cum actul Creaţiei s-ar naşte simultan spunerii poetice. "Vedea, ca-n ziua cea dintîi" nu mai înseamnă *vedere* prin simţuri, ci revedere interioară a Devenirii Cosmice. Actul poetic se dezvăluie în sine; naştere concomitentă prin cuvînt a Poeziei şi Viziunii.

Scanned with OKEN Scanner

El zboară, gînd purtat de dor,
Pîn' piere totul, totul;[77]

Căci unde-ajunge nu-i hotar,[78]
Nici ochi spre a cunoaşte,

---

[77] Repetiţia din ultimul vers ("totul, totul") constituie ultimul accent pozitiv al "descrierii" cosmosului. De aici încolo cuvîntul "tot" va fi înlocuit prin opusul său, "nimic". Economia expresiei urmează aici dialectica naşterii şi creşterii poemei.

[78] Maxima "plasticitate a ideilor" (Călinescu) este obţinută în acest punct, unde este redat tocmai neantul, noţiune ce nu poate fi concepută şi nici exprimată în termeni pozitivi de mintea omenească. De aceea, totul este înfăţişat prin negative, prin aceeaşi idee de lipsă, care de data aceasta devine absolută ("nu-i hotar", "nici ochi"; paradoxal, vreme nu există, dar încearcă a se naşte, "din goluri"; "nu e nimic" - expresia, alcătuită dintr-o dublă mişcare de negaţie, exprimă absenţa însăşi şi chiar negarea ei). Nu există lume şi nici conştiinţa ei ("nu-i hotar / nici ochi spre a cunoaşte"). Neantul se roteşte absorbindu-se în sine "de groaza propriului vid" (Călinescu). Zborul devine o cădere cataleptică (precum în vis, unde adesea se şterge totul, predominînd "uitarea") şi din cauza lipsei de reper, se confundă cu nemişcarea. Ceea ce există, "o sete" absorbantă, care-l atrage pe Luceafăr în ea, ar fi inversul "voinţei oarbe" a lui Schopenhauer (metafora are un dublu sens, poetul o foloseşte şi invers, pentru a înfăţişa geneza, în *Scrisoarea I*; acolo roiurile de lumi "sînt *atrase* în viaţă de un *dor* nemărginit"). Aici mişcarea are un sens dublu, transformîndu-se în paradox: elanul de viaţă care îl determină pe Luceafăr să întreprindă zborul se dovedeşte a fi opusul său; absorbţia în neant, reintegrarea în eternitate. Tot paradoxal, din mijlocul acestei aboliri absolute a oricărei urme de existenţă se aude glasul Luceafărului, adresîndu-se Demiurgului. Faptul ar echivala cu creaţia din *nimic* a simbolului. După drumul parcurs de reflectarea onirică, pînă în stratul cel mai profund al fiinţei, urmează un punct zero, de imponderabilitate absolută, din care apoi începe urcuşul invers către suprafaţă; (sau cum ar spune Barbu, ridicarea "harfelor resfirate ce-n

Scanned with OKEN Scanner

Şi vremea -ncearcă în zadar
Din goluri a se naşte.

Nu e nimic şi totuşi e
O sete care-l soarbe.

---

zbor invers le pierzi"). Ceva din efortul de plasticizare eminescian, în acelaşi sens, întîlnim în poemul lui V.Hugo (*Dumnezeu* - citat şi mai sus), fără a avea concentrarea aforistică a versului eminescian. La Hugo, ascensiunea are loc într-un spaţiu în care predomină vagul, necunoscutul: *"Şi sus, deasupra frunţii, un negru punct* văzui / Iar negrul punct, în umbră, o gîză sta să pară. / În hău-adînc pe care ruina-l împresoară / Şi unde-n veci sinistru, fără-*ncetare mut, / Coboară-n taină sumbră, ceva necunoscut / Vagi, cenuşii, mari pîcle, o negură enormă, / Se înfundau lugubru pierzîndu-şi a lor formă / Ca unul peste altul abisele surpate / Urcînd mereu, lăsîndu-mi sub tălpi înaripate / Abisul, plin de-o beznă, mai slabă dedesubt, / Zburau prin ceaţă-n vîntul ce plînge ne-ntrerupt / spre-abisul de deasupra obscur ca un mormînt."* Ceva mai aproape de Eminescu ar fi versurile următoare: *"Să ştiţi tenebre: Noaptea nu are-aici hotar! / Azur, tot, auroră, zori fără-amurg ca scrumul / Jar unde-şi ard extazul şi sufletul parfumul / Ce-i negru-i* nu; şi nu *e nimic. Ci toate-s clare, / totu-i lumini, virtute, zori, răsărit de soare, / Senină rază, fulger, domol, fior de foc."* (Trad. Ionel Marinescu) Hugo însă (ca şi Heliade în *Anatolida*) păstrează amintirea izvorului comun al viziunii cosmice, care este Dante (motivul merită o analiză specială). La Eminescu se contopesc genial ideea coborîrii în haosul prim şi cea a ascensiunii într-o concentrare şi o densitate ireductibile. Hyperion străbate haosul originar, asistînd pasiv la naşterea lumilor pentru *a se pătrunde* de eternitatea sa *dată*. Grandioasa viziune uraniană este conformă cu imaginea mecanicistă. Creaţia cosmică urmează unei fizici elementare, armonia muzicală nefiind tulburată decît de setea morţii schopenhaueriene. Altfel, o detaşare rece conduce toată această geneză primordială, Hyperion neparticipînd, ci doar vizionînd creaţia la modul dantesc.

Scanned with OKEN Scanner

E un adînc asemene
Uitării celei oarbe.[79]

- De greul negrei vecinicii,
Părinte, mă dezleagă
Şi lăudat pe veci să fii
Pe-a lumii scară-ntreagă

O, cere-mi, Doamne, orice preţ,
Dar dă-mi o altă soarte,
Căci tu isvor eşti de vieţi
Şi dătător de moarte;

Reia-mi al nemuririi nimb
Şi focul din privire,
Şi pentru toate dă-mi în schimb
O oră de iubire...

Din chaos Doamne-am apărut
Şi m-aş întoarce-n chaos...

---

[79] În variante urmează în acest punct o strofă pe care poetul a eliminat-o: "*Fiori-l trec şi frig îi e / Aripele îşi strînge / Şi-ntîia dată de cînd e / Chiar el începe-a plînge*". "Plînsul" Luceafărului i s-a părut desigur poetului irelevant, deoarece în locul unde ajunge nu există manifestare a afectului la modul uman, ci doar la nivelul *tendinţelor* generale ale fiinţei.

Scanned with OKEN Scanner

Şi din repaos m-am născut,
Mi-e sete de repaos.[80]

---

[80] Un alt dialog configurează una din opoziţiile fundamentale ale poemului. (În total sînt patru dialoguri: între Cătălina şi Luceafăr - primele două pot fi reduse la unul singur; Cătălin-Cătălina, apoi cel de faţă, Hyperion-Demiurgul şi ultimul, Cătălina-Luceafăr, dispoziţia lor reliefînd simetria perfectă a operei.) Discursul Luceafărului exprimă neîntrecut paradoxul esenţial dedus din identitatea a două valori opuse simbolic în metafora iubire-moarte. Între neant şi infinit se află existenţa, care înseamnă moarte. În schimbul "negrei veşnicii" el cere "o oră de iubire". Aceasta echivalează însă cu "repaosul" a cărui "sete" imensă îl chinuie (paralelismul este evident: "dă-mi în schimb / O oră de iubire" = "Mi-e sete de repaos"). Este punctul în care apare cel mai evident că elanul dionisiac, dezlănţuit pînă la dimensiuni infinite, echivalează cu anihilarea totală a fiinţei. Ne aflăm chiar în miezul "eclipsei" amintite anterior a energiilor individuale, cînd totuşi, paradoxal, ele izbucnesc revendicînd o individualitate, dar izbucnesc (alt paradox) pentru a-şi dovedi dorinţa fundamentală de anihilare. Nimeni pînă la Eminescu nu a mai exprimat o trăire atît de intensă şi absolută, atît de greu de redat în cuvinte. Totuşi cuvintele sună profund ca nişte orgi, frazate şi cadenţate fără cusur, cu o coerenţă discursivă maximă. Numai romanticii au atins acest punct în care plusurile şi minusurile se ciocnesc dramatic, coexistînd totuşi în cadrul aceluiaşi tot. Doar în *Mioriţa* mai aflăm acest punct maxim, unde zenit şi nadir se contopesc; egalitatea celor două capodopere, exprimată pînă acum aproape numai intuitiv, constă şi în acest lucru. Mult mai simplu spus, avem de-a face aici cu aspiraţia fiinţei superioare, de esenţă divină, către întruparea omenească, exprimată şi de Hölderlin în "Hyperion": *"De nemurire proprie / Zeii sînt sătui / ei au nevoie de eroi şi oameni / Într-un cuvînt, de a fi muritori"*. Acelaşi impuls, către pămînt, îl animă şi pe îngerul Cédar din *La chute d'un ange* de Lamartine: *"Combien de fois, tenté, par un attrait trop tendre / Ne pouvant t'élever, je brulai de descendre, / D'abdiquer ce destin, pour t'égaler ŕ moi, / Et de vivre ta vie, en mourant comme toi. / Combien de fois, aimé dans mon ciel solitaire, / Lassé de mon bonheur et*

- Hyperion, ce din genuni
Răsai c-o-ntreagă lume,
Nu cere semne şi minuni
Care n-au chip şi nume;[81]

---

regrettant la terre, / Ce cri, ce cri d'amour dans mon îme entendu / Sur mes lévres de feu resta-t-il suspendu! / Fais-moi mourir aussi, Dieu qui la fis mortelle! / Ętre homme! quel destin! oui, mai étre aimé d'elle!" Din cuvintele lui Hyperion dispar însă determinările concrete (nu se aminteşte nimic despre iubita "muritoare", şi orice manifestări prea stridente ale afectului. Rugămintea este exprimată la modul solemn, vehiculînd noţiunile cele mai generale: "scara" lumii, "soartea", "viaţa", "moartea", "nemurire", "repaos". O singură dată este amintit cuvîntul iubire, în versul atît de grav "O oră de iubire", echivalînd în "preţ" toate celelalte daruri eterne.

[81] În dialog se configurează prezenţa celui de-al patrulea personaj, Demiurgul. Acesta, ne informează I.Negoiţescu (*op.cit.*,), "după gnosticii valentinieni, a fost creat de Sophia - înţelepciunea, ca un omagiu adus celui care nevăzut şi - nici bun, nici rău - stă între Dumezeu şi Satana, fiind un fel de Logos platonician şi deci pe linia ideii hegeliene atît de prezentă în figurările lui Eminescu" (p.39). Demiurgul ar corespunde deci gîndirii creatoare, Logos-ului care devine lume, el este opus, într-un fel, aspiraţiei născute de reverie, deci Luceafărului. El este în poem gîndirea rece, lucidă, acţiunea sa este aceea de a arăta necruţător, a demasca şi a demonstra. Prin cuvinte el (care este impersonal, fiind obiectivitatea absolută) îi revelă lui Hyperion propria esenţă - în primul rînd adresîndu-i-se pe adevăratul său nume (= Hyper-eon), care abia acum e posibil să fie cunoscut în desfăşurarea poemului - şi dezvăluindu-i parţiciparea sa la Unul, Unitatea absolută care guvernează lumea. Ideea, lămurită de Călinescu, apare explicit în variantele *Luceafărului* rămase în manuscris: "*Hyperion care-n genuni / Atîrni c-o lume-n tine / Tu nu îmi ceri numai minuni / Ci să mă neg pe mine*" (n.n.) sau, şi mai clar: "*Tu eşti puterea mea, nu pot / Să neg acea putere / Dar cere-mi universul tot / Ce nu pot da, nu cere*" (s.n.) Tot după gnostici, *eonul* este un fel de duh (zmeul din *Fata în grădina de aur* este un "eon")

Scanned with OKEN Scanner

mijlocitor între Dumnezeu şi om, corespunzător aici ideii de geniu; Hyperion este însă un super-eon, deoarece participă la unitate. Principiul amintit este prezentat într-o variantă: *"Astfel şi pasere şi ram / Şi soarele şi luna / Se nasc şi mor în sfîntul Brahm / În care toate-s una"*. Participînd la conceptul de unitate, Luceafărul poartă în sine o lume ("răsai c-o lume-n tine"). El este nenăscut, lipsit de început şi sfîrşit, de spaţiu şi timp. Negarea sa ar echivala cu negarea lumii, care-şi are sediul în Demiurgul însuşi. Pe de altă parte, cererea sa este lipsită de sens, sau este un *nonsens*, deoarece pentru Demiurg nu există determinarea de *viaţă* şi *moarte* şi nici un fel de determinare. Nici o trăire nu-l atinge, sau cum zice Novalis "în Desăvîrşire nu mai este loc pentru bocet" (ori cum spune, şi mai profund, Eminescu, "De plînge Demiurgos *doar el aude plînsu-şi*", plînsul său ipotetic fiind determinat de conştiinţa "substratului unanim al morţii"). Pentru Demiurg, Hyperion cere "semne şi minuni / care n-au chip şi nume" (paradoxul absolut analizat de noi anterior (fr.p.116), este confirmat aici). Se mai poate nota că în *Fata în grădina de aur* esenţa geniului este tot aceea de făptură necreată. Zmeul, care este un *eon*, se confundă cu Logosul însuşi. Demiurgul i se adresează astfel: *"Şi tu ca ei voieşti a fi, demone, / Tu, care nici nu eşti a mea făptură, / Tu, ce sfinţeşti a cerului colone / Cu glasul mîndru de eterna gură / Cuvînt curat, ce-ai existat, eone, / Cînd univerul era ceaţă sură?* (s.n.) Perspectiva gîndirii nemărginite, căreia geniul îi aparţine, şi care nu are nevoie de corespondent în lumea din afară apare şi în dezvăluirile pe care bătrînul mag i le face voievodului în *Povestea magului cititor în stele*: *"Că dincolo de lume imperiu n-ai o lume / De asta ţie n-are de ce să-ţi pară rău / ; A geniului imperiu: gîndirea lui - anume; / A sufletului spaţiu e însuşi el. Ca grîu / Vei semăna în ceruri a gîndirilor sume / Şi-atunci realizate vor fi, vor sta mereu. / Că-n lumea dinafară tu nu ai moştenire / A pus în tine Domnul nemargini de gîndire."* (s.n.) Imperiul gîndirii se aseamănă însă cu "castelul de gheaţă" barbian prin sterilitatea şi imposibilitatea "de noi răsfrîngeri" în altceva": *"În aste mari nemărginiri unde gîndiri ca stele / Lin înfloresc, miriade s-amestecă, contrag; / Zidite-n dome mîndre, de cugetări castele / Se darmă la suflarea-ţi Şi-n taină se desfac / Sau la dorinţa-ţi numai se*

Scanned with OKEN Scanner

Tu vrei un om să te socoți,
Cu ei să te asameni?
Dar piară oamenii cu toți,
S-ar naște iarăși oameni.

Ei numai doar durează-n vînt
Deșerte idealuri -
Cînd valuri află un mormînt
Răsar în urmă valuri;

Ei doar au stele cu noroc
Și prigoniri de soarte[82],
Noi nu avem nici timp, nici loc,
Și nu cunoaștem moarte.

---

mișcă ca mărgele / Și sun cîntări ce vibră - se-ntunecă și tac; / Astă nemărginire de gînd ce-i pusă-n tine / O lume e în lume și în vecie ține."

[82] Hyperion se identifică cu unitatea, fiind un *noumen,* diferențiindu-se astfel de lumea umană și deci fenomenală. și aceasta face parte din tot dar nu este Totul, ci numai aparența lui înșelătoare. Pentru Demiurg nu există noțiunile de naștere sau moarte, trecut și prezent. Nașterea și moartea sînt două valuri perpetue care trec unele în altele, cele două momente confundîndu-se. Oamenii, care resimt iluzia acestor determinări, trăiesc în orizontul *norocului* (din nou apare termenul eminescian, cu sensul amintit); fericirea de o clipă se contopește cu "prigoniri de soarte". Pentru Demiurg, în sens schopenhauerian, toate acestea există simultan. Trecutul și viitorul sînt noțiuni fără sens: pentru Schopenhauer nu există decît *prezentul* etern, fără întindere (ca și în *Glossa* eminesciană: "Viitorul și trecutul / Sînt a filei două fețe"). Deosebit de concentrat, apelînd tot la paradoxurile expresiei lingvistice (care este incapabilă să redea direct ideea) este reliefată această lipsă a dimensiunii temporale: *"Din sînul vecinicului ieri / Trăiește azi ce moare"* (unde "ieri" și "azi" sînt substantive!).

Scanned with OKEN Scanner

Din sînul vecinicului ieri
Trăieşte azi ce moare,
Un soare de s-ar stinge-n cer
S-aprinde iarăşi soare;[83]

Părînd pe veci a răsări
Din umbră moartea-l paşte,
Căci toţi se nasc spre a muri
Şi mor spre a se naşte.[84]

---

[83] Chiar naşterea şi dispariţia sorilor nu înseamnă în perspectiva eternităţii (= lipsa totală a Timpului) nici măcar o fracţiune de clipă. Între moarte şi viaţă nu există sens nici înainte, nici înapoi. "Căci toţi se nasc spre a muri / Şi mor spre a se naşte". Nimic evenimenţial nu există în Unitate. Prin urmare, *nu ideea trecerii pămînteşti* este prezentă în strofele de mai sus, ci absenţa totală a oricărei determinări. şi totuşi, urmărind structura secvenţei, observăm că fiecare al patrulea vers al strofelor, cel care poartă accentul definitiv, exprimă repetat ideea de naştere, de perpetuare: *"S-ar naşte* iarăşi oameni", "*Răsar* în urmă valuri", *"Şi nu cunoaştem moarte"*, "*S-aprinde* iarăşi soare", "şi mor *spre a se naşte"*. Faptul observat este de natură să ne facă să deducem în subtext încrederea poetului în *permanenţe*, în *valorile imuabile* ale lumii şi existenţei, dincolo de orice concluzie schopenhauerianã. Filosofia pesimistă este depăşită şi poetul exprimă aici, poate inconştient, în subtext, concepţia populară despre lume, prezentă în poezia sa *Revedere* ("Iar noi locului *ne ţinem* / Cum am fost *aşa rămînem*; /.../ Codrul şi cu rîurile / Marea cu pustiurile.").

[84] În variante, această încredere în permanenţe este mult mai explicită, secvenţa fiind foarte extinsă faţă de forma definitivă. Citãm exemplele cele mai semnificative, în acest sens: "Să fac o lume de păreri / Să fie trecătoare - / Dar soarele perind pe cer / *Din nou s-ar naşte soare.* // Oricît de veşted ar şi fi / La vară-n floare, pomul, / Cînd omul prinde-a-mbătrîni / *Rentinereşte omul*" (ed. Perpessicius, *vol.cit.* p.382). Sau: "Tu doar ai goană de noroc / Şi urmăriri de soarte / *Natura* n-are timp şi loc / Şi *nu cunoaşte moarte.*" În secvenţa

Scanned with OKEN Scanner

Iar tu, Hyperion, rămîi[85]
Oriunde ai apune...
Cere-mi cuvîntul meu de-ntîi[86] -
Să-ți dau înțelepciune?

---

analizată întîlnim unele coincidențe de expresie cu poezia lamartiniană, ce au fost semnalate de I. M. Raşcu în *Eminescu şi cultura franceză*, Ed.Minerva, Buc., 1976, p.193 şi urm.); de pildă, versurile "Căci toți se nasc spre a muri / Şi mor spre a se naşte" conțin o idee redată şi de Lamartine, astfel: "Tout marche vers un terme et tout naît pour mourir" (*L'immortalité*) sau pentru "Cînd valuri află un mormînt / ...; avem: "Leurs tourbillons flottant retombent pour renaître" (tot în *L'immortalité*), iar în *Jocelyn*, II, ep.: "rennaissent pour tomber et tombent pour renaître". Asemănarea ține, în primul rînd, de formularea sintactică bazată pe principiul simetriei, formulare tipică limbii poetice franceze, sau romanice, în sens larg, pe care, evident Eminescu şi-a însuşit-o prin asimilarea de timpuriu a poeziei lui Lamartine (tradus la noi de Heliade în 1830), înainte de contactul său cu literatura şi filosofia germană (fapt dovedit de I. M. Raşcu în lucrarea citată). Paralelismul formulării poetice este evident şi în alte versuri: "Un soare de s-ar stinge-n cer / S-aprinde iarăşi soare" ("Un astre dans le ciel s'éteint, tu te rallumes"). Modul eminescian de a fraza ideea poetică, de a o structura în sintagme, aparține deci teritoriului romanic, fapt datorat, după opinia eruditului I. M. Raşcu, unei cunoaşteri a culturii franceze de către poet, mult mai profunde decît a arătat G. Călinescu în *Opera lui Eminescu*. Eminescianismul "mi-e sete de repaos" coincide cu "Je me sens un besoin de repos infini" (*Jocelyn*, XX-e ep.), iar destăinuirea "Din sfera mea venii cu greu / Ca să-ți urmez chemarea" îşi are un corespondent în "Pour vętir un corps en ce lieu / Hier j'ai quitté mon étoile" *L'insecte ailé*).

[85] Din nou se subliniază esența lui Hyperion, fundamental opusă celei a lumii. El nu are răsărit şi apus, ci doar o plutire eternă şi statică asupra lumii ("Iar tu, Hyperion, *rămîi* /, Oriunde ai apune..."). Esența sa este *remanența* eternă, în ciuda oricărei distrugeri.

[86] Cuvîntul originar (Logosul) îi garantează în afara oricărui pesimism filosofic, unitatea indestructibilă. Demiurgul nu-i poate oferi

Vrei să dau glas acelei guri,
Ca dup-a ei cîntare
Să se ia munții cu păduri
Și insulele-n mare?[87]

---

ceea ce nu posedă, singurul lucru pe care i-l poate într-adevăr *da* (şi în mod definitiv) este cunoaşterea: "Să-ți dau *înțelepciune*?" Lectura următoarelor patru strofe cere o atenție deosebită, deoarece aici nu avem de-a face cu o simplă enumerare a ceea ce oferă Demiurgul; nu toate ofertele sînt de acelaşi semn, ci se configurează o opoziție absolută între prima şi a doua, între aceasta şi următoarele două. Faptul merită şi un comentariu extins. Prima strofă este de semn pozitiv, adică exprimă ceea ce Demiurgul *îi poate da* (şi îi dă de fapt) lui Hyperion. A doua însă, propunîndu-i "destinul de cîntăreț orfic", cum s-a spus pînă acum în critică, este o falsă ofertă, adresată ca o întrebare pur retorică. Prin cîntarea orfică pătrunde în imperiul morții, făcînd alai lui Orfeu care-şi caută iubita pierdută. Astfel lumea poate deveni ea însăşi cîntare, care izvorăşte din viață, dar nu e viață, ci ceva apropiat de moarte. În strofa următoare Demiurgul amenință indirect să dea glas unui anumit gen de Logos, prefigurat în evocarea lui Orfeu din poema *Memento mori: "De-ar fi aruncat în chaos arfa-i de cîntări îmflată, / Toată lumea după dînsa, de-al ei sunet atîrnată, / Ar fi curs în văi eterne, lin şi-ncet ar fi căzut... / Caravane de sori regii, cîrduri lungi de blonde lune / Şi popoarele de stele, universu-n rugăciune, / În migrație eternă de demult s-ar fi pierdut."*

[87] "Vrei să dau glas *acelei guri*"? - vers de o perfecțiune şi profunzime absolută - îi propune deci să se manifeste într-o anumită ipostază a sa (pentru că el este Logosul însuşi) anume a cîntării, care ar cufunda lumea reală din nou în mare (= haosul primordial). După viziunea orfică, identificată şi în secvența citată din "Memento mori", esența lumii este muzicală - există un melos atît de dominator, încît el poate vrăji cosmosul ducîndu-l la pieire. Cîntarea orfică are acest dublu sens: pe de o parte ea ordonează lumea sau o poate construi din haosul elementelor, dar o poate şi antrena pe calea anihilării oricărei voințe. Atributul lirei lui Orfeu de a îmblînzi fiarele şi a le face să vină la picioarele sale înseamnă şi puterea de a

Scanned with OKEN Scanner

schimba "firea" oricărui lucru - sălbăticiunile renunță la instinctele lor normale, se domolesc, se cufundă în ascultare şi somn - de fapt, ele sînt atrase magnetic de vraja morții relevate muzical. Demiurgul îi revelă lui Hyperion ce risc incomensurabil ar însemna pentru lume renunțarea lui la nemurire. Cosmosul întreg cuprins de erotismul orfic s-ar preface în cîntare pură, iar pămîntul cu codrii şi munții s-ar nivela pentru totdeauna cufundîndu-se în marea primordială, în haosul *originar*. Dintr-un alt unghi de vedere, Orfeu este simbolul suprem al cîntărețului ce poate pătrunde în infern. El este singurul care cunoaşte melodia în stare să placă geniilor infernale, muzica "de dincolo". Închipuirea noastră mitică (pe care am numi-o figurat *memorie*) refuză să-i rezerve lui Orfeu un loc printre alți faimoşi eroi mitici - nu-l putem pune alături de Herakle, Tezeu, Iason, deşi fac şi aceştia călătorii în lumea de dincolo (iar Orfeu îi însoțeşte). Orfeu este deci un erou singular. Mitul său retransmite o înfiorare şi o nostalgie aparte. Din chipul eroului nu reținem decît lira şi privirea îndurerată şi absentă. El nu priveşte către lumea aceasta. Amintirea sa - paradoxal - este cea a unui erou care a trebuit să moară *de tot*; adică ne *amintim* tocmai de cineva osîndit să fie *uitat* de-a pururi. Dorul lui Hyperion, de a deveni muritor, nu este deci altceva decît aspirația orfică de autoanihilare, dorul către *eternitatea ființei* în *eternitatea neființei*, dacă se poate spune astfel. Cuvintele Demiurgului sînt în măsură să-i dezvăluie astfel secretele cele mai profunde ale lumii pentru a-l salva şi o dată cu el şi lumea întreagă. Anticipînd, putem spune că nemişcarea sa din final va fi un semn nu de tristețe, ci în primul rînd de echilibru. După spaima înțelegerii, după ce puțin a lipsit ca universul să se cufunde în moartea veşnică (pentru că, realmente, momentul cunoşterii este înfățişat de poet ca o trăire efectivă a stării de neant), armonia se restabileşte pentru totdeauna. Desigur că există şi o undă de dispreț în cuvintele Luceafărului, pentru idila muritoare ce se consumă sub privirile sale, şi o adîncă părere de rău că iubirea şi viața eternă nu se pot conjuga. Unirea lor însă ar fi dat ca rezultantă absolutul însuşi.

Scanned with OKEN Scanner

Ți-aș da pământul în bucăți
Să-l faci împărăție.

Îți dau catarg lîngă catarg,
Oştiri spre a străbate
Pământu-n lung şi marea-n larg,
Dar moartea nu se poate...[88]

---

[88] Celelalte strofe îi propun eonului destinul de stăpînitor de noroade (= împărat) sau de conducător de oşti. Este interesant să constatăm că în variantele rămase în manuscris poetul se gîndise şi la alte ipostaze: *ascetul* (I): "*Dar vrei o patimă de sfînt / În inima ta crudă? / Îți dau un petec de pămînt / Ca să te cheme Buddha*"; *filosoful* (II): "*Vrei să vezi lumea ca-n Olimp / Cum eu ți-am arătat-o? / Îți dau o fişie de timp / Ca să te cheme Plato*"; *cîntărețul orfic* (III) - strofa analizată mai sus, care a şi rămas în text, apoi *împăratul* (IV) şi *conducătorul de oşti* (sau *cuceritorul* - V). Treptele ierarhice se succed într-o ordine demnă de viziunea lui Hermes Trismegistul. Dar toate aceste propuneri echivalează cu acceptarea din partea Demiurgului a acordării destinului de muritor. De aceea, poetul a renunțat la primele două variante citate mai sus, şi e de presupus că tot el a renunțat şi la celelalte trei strofe, care nu apar în ediția Maiorescu, din acelaşi motiv. Introduse în edițiile următoare, ele trebuie citite neapărat cu sens negativ - de ofertă ipotetică, numai pentru a sublinia imposibilitatea, nonsensul cererii Luceafărului. După opinia noastră, ele sînt necesare în acest punct al poemului pentru a *problematiza* şi mai mult lecția de cunoaştere oferită de Demiurg. Deşi ipostazele amintite (cea de *împărat*, echivalînd cu "împărțitor de dreptate", iar cea de *cuceritor* cu o posibilitate de a poseda lumea cel puțin la nivelul concret), nu sînt de disprețuit şi au loc aparte în meditația eminesciană, odată acceptate, ar strica unitatea de sens a poemului. Citite însă, aşa cum propunem, ca nişte unități negative, ele nu atacă integritatea textului. Oricum, suprimarea şi apoi reintroducerea lor (înclinăm să le punem pe amîndouă pe seama poetului) arată că poetul a avut cea mai înaltă conştiință a sensurilor filosofice ale operei sale.

Scanned with OKEN Scanner

Şi pentru cine vrei să mori?
Întoarce-te, te-ndreaptă
Spre-acel pământ rătăcitor
Şi vezi ce te aşteaptă.

În locul lui menit din cer
Hyperion se-ntoarse
Şi, ca şi-n ziua cea de ieri
Lumina şi-o revarsă.[89]

Căci este sara-n asfinţit
Şi noaptea o să-nceapă;
Răsare luna liniştit
Şi tremurînd din apă

---

[89] Nu atît pentru a-şi desăvîrşi lecţia, ci ca imperativ categoric ("întoarce-te"), Demiurgul îi propune Luceafărului o nouă oglindire în lumea fenomenală, de data aceasta de la înălţimea cunoaşterii supreme. Secvenţa finală reia acelaşi cadru, transfigurat de o nouă viziune. Apele onirismului profund se împrăştie, făcînd loc reveriei iniţiale limpezite de o lumină feerică. Astrul se întoarce (potrivit imperativului demiurgic, care îi *aparţine*, deoarece, cum am văzut, el însuşi participă la fiinţa Demiurgului) "la locul lui menit din cer". Se dovedeşte că ruperea din acest loc a fost posibilă numai în vis; că în fapt, nu s-a produs decît o singură rotaţie cosmică între timp, n-a trecut decît o zi de la experienţa consumată "în ziua cea de ieri". Poemul se desfăşoară deci între două "răsărituri" ale Luceafărului (fenomen înşelător, deoarece cum am văzut în strofele anterioare, el nu se poate clinti, răsăritul şi apusul sînt iluzorii ca şi noţiunile de moarte sau viaţă), în timp nici de o clipă (deoarece visul aboleşte timpul şi în lumina celor petrecute, "ieri" şi "azi" nu au sens).

Scanned with OKEN Scanner

Şi împle cu-ale ei scîntei
Cărările din crînguri.
Sub şirul lung de mîndri tei
Şedeau doi tineri singuri:[90]

O, lasă-mi capul meu pe sîn,
Iubito, să se culce
Sub raza ochiului senin
Şi negrăit de dulce;

---

[90] Cadrul ales, în final, este cel al începutului nopţii, cînd din nou obiectele îşi tremură conturul la apariţia aştrilor. În locul mării întinse sub raza luceafărului, apare crîngul familiar cu tei înmiresmaţi, atît de prezent în erotica de tinereţe a lui Eminescu, pe care o vom numi *orfică*. Peisajul este din nou încadrat în dimensiunea familiară a cosmosului: luna răsare palpabil din apa lacului - o metaforă a unei geneze mitice aproape animiste. Dacă am admite încă paralelismul cu balada *Soarele şi luna*, am putea spune că fata de împărat a fost adusă în lumea aştrilor prin chemarea Luceafărului (care ar fi aici un "soare răsfrînt" în imaginea sa nocturnă). În timp ce prin cuvintele lui Cătălin (care au gravitatea rostirii Luceafărului) am putea deduce că şi astrul a devenit "muritor". Deşi, nu putem acorda deplină încredere unei asemenea interpretări, în orice caz o infinitate de aluzii se ţese între spaţiul terestru şi tărîmul astral, fenomen atît de specific visării romantice. În paralel cu ideile explicite ale poemului (sau cu sensul voit alegoric pe care poetul însuşi se străduieşte să-l comunice), asistăm aici la adaosul unui strat de poezie genuină, mult mai apropiată de sursele folclorice. Cadrul nou propus ne pregăteşte finalul care înseamnă o abolire a visului în favoarea realităţii. Aceasta numai în actul de *receptare* a dilemei eminesciene de către mentalitatea cea mai comună. Altfel *dilema* rămîne întreagă, prelungind semnele lirice dincolo de actul lecturii propriu-zise.

Cu farmecul luminii reci
Gîndirile străbate-mi,
Revarsă liniște de veci
Pe noaptea mea de patimi[91].

---

[91] În secvența de mai sus, cuvintele rostite de Cătălin au o stranie asemănare cu modul grav de a gîndi și a simți al lui Hyperion - de altfel s-a și făcut observația că ele s-ar potrivi mai bine în gura Luceafărului (vezi D.Caracostea, *Creativitatea eminesciană*). De data aceasta, el este cel care aspiră să stea "sub raza ochiului senin" al iubitei (aluzie metaforică la ochiul-astru); *gîndirile* să-i fie străbătute de lumina "rece", atribut care aparține Luceafărului - vezi "recile-i văpăi". Mai mult, pluralul *gîndiri* echivalează aici nu cu gîndirea rațională, ci un *gînd* (= reverie), cum demonstrează Edgar Papu în studiul citat. El este acum acela care invocă o stea călăuzitoare deasupra "nopții de patimi". Imaginea idealizată a iubitei este și explicit numită "*vis*", și anume "visul din urmă" (metaforă absolută, conținînd și aluzia subtilă la moarte). De fapt, sînt aspirațiile inițiale ale Cătălinei, transferate, cum ar spune Bachelard, asupra masculinului. Cuplul e dealtfel nediferențiat (îndrăgostiții sînt "doi copii / cu plete lungi, bălaie" - aluzii totodată la acel tărîm atît de bogat în visări, al copilăriei). Prin urmare, strofele respective nu conțin, nici pe departe, vreo inadvertență a limbajului poetic eminescian, nu strică unitatea "personajelor" simbolice ale poemului. Cuvintele rostite de Cătălin au în ele ceva impersonal, ele aparțin de fapt poetului însuși, care, cum am văzut, se proiectează pe rînd în fiecare din cele patru ipostaze (idee exprimată într-un fel și de expresia lui Vianu, care vorbește de un "lirism al măștilor" la Eminescu). Se poate admite, desigur, și cealaltă interpretare, potrivit căreia simțirea lui Cătălin este acum înnobilată de iubire și cea care vorbește acum este însăși iubirea, sentiment uman de cea mai pură esență, transfigurînd chiar ființele cele mai comune. O mențiune aparte se cere și pentru epitetul "*dulce*" ("raza ochiului senin / și negrăit de dulce") a cărui funcție în poezia eminesciană este comentată pe larg de către Edgar Papu (*op.cit.* cap. *Concentrarea intensivă - Dulcele eminescian*).

Scanned with OKEN Scanner

Şi de asupra mea rămîi
Durerea mea de-o curmă,
Căci eşti iubirea mea de-ntîi
Şi visul meu din urmă.

Miroase florile-argintii
Şi cad, o dulce ploaie,
Pe creştetele-a doi copii,
Cu plete lungi, bălaie.[92]

Asociaţiile eminesciene cele mai tipice sînt: "dureros de dulce", "fioros de dulce", "dulce jele", iar în textul nostru, "negrăit de dulce". Rezumînd concluziile lui E.Papu, "dulcele" ar fi, la Eminescu, dorul intens de apropiere în eros, reversul depărtării novalisiene a idealului. În acest sens, amintim şi poezia *Floare albastră*, care conţine, chiar din titlu, un simbol asimilat de la Novalis şi din care selectăm versurile: *"Nu căta în depărtare /* Fericirea ta, iubite /..." şi ".../ Astfel zice mititica / *Dulce* netezindu-mi părul". Aici se vede clar efortul poetului de a conjuga cele două noţiuni lirice, apropierea şi depărtarea; şi mai explicit, ele sînt unite în asocierea "albastra-mi, dulce floare", unde "floarea albastră" reprezintă imaginea îndepărtată, ideală, iar "dulcele", epitet al apropierii afective, îi este încorporat. "Dulce" este iniţial şi somnul fetei de împărat ("geana dulce" se închide uşor sub mîngîierea astrului), fiind similar cu acel "tendre extase" în care somnul o cufundă pe fata din poemul lamartinian amintit. Cătălin cere iubitei să reverse asupra sa o privire "negrăit de dulce", plină de "farmec" şi "linişte", ceea ce ar însemna "curmarea durerii" (care în termeni schopenhauerieni nu este altceva decît "fericirea" pămînteană, avînd doar un sens negativ, de lipsă a "nopţii de patimi"). Altfel spus, Cătălin aspiră şi el, fără s-o ştie, la "repaosul" rîvnit de Hyperion. Acuitatea iubirii se transformă în opusul său, durerea, sau, "durerea dulce" a presentimentului morţii. Viziunea erotică de aici consună cu imaginile din poezii precum *Lacul, Dorinţa* şi *Crăiasa din poveşti*.

[92] Primăvara eminesciană, cu tei ce-şi scutură floarea în

Ea, îmbătată de amor,
Ridică ochii. Vede

---

crînguri, e de fapt o aluzie la toamnă. Euforia vieţii are şi în erotica de tinereţe a poetului ceva thanatic. "Norocul" trecător al cuplului cu plete bălaie capătă frumuseţea dureroasă ("farmecul" eminescian) al unei imagini-planetă în care statornicia fericirii este o clipă. Eminescu a ajuns însă la acel stadiu metafizic în care gîndul morţii justifică existenţa terestră, o transfigurează şi-i revelă frumuseţea. Şi reciproc, dorul vieţii terestre (întruchipat în Luceafăr) îi revelă amărăciunile geniului, claustrat definitiv, ca un punct de reper, în cunoaşterea absolută, aplicată la obiect. Natura euforică eminesciană, fecunditatea ei, este de fapt descompunerea sau trecerea către ea. Cadrul euforic în care visează Cătălin şi Cătălina este un cadru-limită al vieţii terestre - de unde începe orizontul infinitului, al mării. O scrisoare a lui Novalis tînăr ne face să înţelegem mai bine această idee: "Maturitatea fecundă devine treptat descompunere, iar pentru mine priveliştea naturii care trage să moară aproape că e mai bogată, mai amplă decît în primăvară, cînd se deşteaptă şi înfloreşte... Deja a te smulge dintre atîtea obiecte frumoase şi dragi face ca impresiile să fie mai concentrate şi mai interesante." (La Novalis însă, această impresie spontană, care trebuie reţinută *în sine*, pentru adevărul ei poetic, capătă, datorită unei extraordinare voinţe mistice, valoarea unei bucuroase acceptări a morţii - ceea ce nu se întîmplă la Eminescu). Reflexe din întreaga erotică eminesciană se fac simţite în această parte a poemului. Vom cita un exemplu semnificativ: "Adormind de armonia / Codrului bătut de gînduri / Flori de tei deasupra noastră / Or să cadă rînduri-rînduri" (*Dorinţa*); aici "gîndurile" (sinonime cu "dorinţele" neexprimate ale reveriei erotice) se transferă asupra peisajului, sau, cum exprimă magistral ideea Edgar Papu (*op.cit.*, p.118): "în cadrul unei trăiri lirice, acest efect se poate proiecta de la obiectul uman fascinat la subiectul stihial fascinator" (codrul - n.n.). Sugestia novalisiană a toamnei în plină primăvară o întîlnim dealtfel şi la Petrarca: "din ramurile mîndre / o ploaie de flori se lăsa..." (citat la E.Papu, *op.cit.*) şi în colindele populare unde mirii sînt troieniţi de albe flori de măr.

Luceafărul. Şi-ncetişor
Dorinţele-i încrede:

- Cobori în jos, luceafăr blînd,[93]
Alunecînd pe-o rază,
Pătrunde-n codru[94] şi în gînd,
Norocu-mi luminează!

---

[93] Fără a repeta cele spuse în comentariile anterioare, vom observa că poemul atinge aici, din punct de vedere compoziţional, un punct simetric cu cel iniţial. După o rotaţie desfăşurată complet a trăirii lirice, el este gata să înceapă din nou, cu invocaţia eroinei. Lucrurile se petrec însă numai aparent astfel, deoarece limbajul e schimbat în nucleele sale fundamentale. Cătălina nu mai invocă ardent astrul, ci doar îi "încrede" cu detaşare "dorinţele", care sînt numai ale ei, fără a se răsfrînge asupra lui. Luceafărul este chemat să pătrundă nu în "casă" ci în "codru" şi să lumineze de data aceasta nu "viaţa" (ca în primele invocări), ci "norocul". Ceea ce era la început valoare fundamentală, sigură ("viaţa"), s-a dovedit a fi, cum foarte conştient realizează eroina, doar o valoare efemeră, deşi cu aparenţe de plenitudine ("norocul"). Rămîne însă asocierea poetică "luceafăr blînd", conjugînd, cum am mai arătat, şi cu alt prilej, senzaţiile opuse, de depărtare cosmică şi apropiere familiară ("blînd" avînd aceeaşi valoare ca şi "dulce").

[94] O menţiune specială în cadrul "motivelor" eminesciene trebuie făcută şi pentru *imaginea "codrului"* - care apare de fapt ca realitate fundamentală a întregii sale poezii. Fără a intra în amănunte, deoarece metafora codrului poate fi analizată şi separat, vom sublinia numai cîteva note esenţiale ale înţelesului pe care poetul i-l dă. S-a spus deja că în *Luceafărul* cuvîntul "codru" se referă la existenţa umană, spre deosebire de "mare" care reprezintă orizontul infinit al morţii. Cele două metafore au totuşi numeroase afinităţi. Codrul eminescian este "bătut de gînduri", este deci cufundat adesea într-o stare de somnie, visînd retras în sine, visul ascuns al *Vieţii*. Mai ales cînd avem de-a face cu pluralul *codri*, ne imaginăm o proliferare

uriaşă de forme ale "codrului" fenomenal visîndu-şi propria creştere. Ei au tangenţă cu dimensiunea temporală pe care o absorb pînă la dispariţia oricărei determinări (*"codri* de secoli" = analog cu "oceane de popoare", de pildă - aici timpul proliferează parcă stînd pe loc şi lăsînd să nu mai aibă nici un sens noţiunea de comensurabil). Codrul eminescian este la origine *arhitectura ordonată* a lumii, expresia inteligibilă a *ordinii*, care însă a fost părăsită total şi înecată în euforia creşterii. În *Muşatin şi codrul* întîlnim exprimată clar ideea că imaginea codrului este echivalentă (şi opusă totodată) cu aceea a cetăţii: "Tu să ştii, iubite frate / Că nu-s codru, ci cetate, / Dar de mult sunt fermecată / Şi de somn întunecată..." Se pare că pe meleagurile legendare ale Muşatinilor ne aflăm în raza motivului "Frumoasa din pădurea adormită", unde palatul este acoperit de codri pînă la nori. În alte părţi (Italia, Spania) codrul este cel care s-a transformat în cetate (de pildă domul din Milano este o pădure gotică arhitecturală; tavanul unei săli a castelului Sforzesco cuprinde pictată aceeaşi boltă, mai puţin stilizată, a pădurii gotice). Arhitectura înghite natura. Dimpotrivă, în spaţiul eminescian, precum în acela hindic, natura este cea care îneacă arhitecturalul. Oricum, în *Luceafărul*, codrul se opune *mării* care este echivalentul nefiinţei; el este o realitate care are valoare în sine; codrul visează, deci trăieşte, el poate opera o oprire a timpului, dar cu sens pozitiv, de valorizare a existenţei efemere. El este ameninţat totuşi perpetuu de alunecarea orfică în marea nivelatoare ("Vrei să dau glas acelei guri / Ca după-a ei cîntare / Să se ia munţii cu păduri / Şi insulele-n mare?". Tocmai esenţa onirică a geologiei lumii fenomenale, (codrul "visează") o face nespus de afină cu dispariţia în orizontalul absolut al mării. Există deci, la toate nivelele în poem, o organicitate perfectă a expresiei. Viaţa şi moartea, existenţa şi conştiinţa sînt două realităţi nedeterminate; existenţa este "vis", reciproc visul este esenţa fundamentală a vieţii. Codrul exprimă însă, în ciuda euforiei thanatice pe care o inspiră, un dor al existenţei pure, o cufundare într-o formă de visare, care nu este chiar "vis al nefiinţei", ci reverie a tărîmului copilăriei, traversat de eros şi speranţă, tînjind după un astru călăuzitor, care să-i dea sens pozitiv în ciuda conştiinţei substratului nivelator la morţii. Codrul romantic eminescian se

Scanned with OKEN Scanner

El tremură ca alte dăți
În codri și pe dealuri,
Călăuzind singurătăți
De mișcătoare valuri;

Dar nu mai cade ca-n trecut
În mări din tot înaltul:
- Ce-ți pasă ție chip de lut,
Dac-oi fi eu sau altul?[95]

---

converteşte pe nesimțite în imaginea plină de seve a crîngului înflorit care cere o dăruire totală a trăirii umane în spațiul folcloric.

[95] Finalul acestui poem, deja comentat şi dezbătut de numeroşi critici, ilustrează, fără îndoială, poziția plină de superioritate a geniului, care, abstras, impasibil, contemplă numai, fără a putea participa, aventura umană. Aici se vede că poetul şi-a dorit o maximă obiectivare, un punct din care să transceandă înălțimea Luceafărului, poate şi cea a Demiurgului, pentru a rezuma ceea ce el numeşte "sensul alegoric" al legendei, faptul că geniul "nu are moarte", dar n-are nici "noroc". De aceea, vom observa un fapt ce ține de limbaj: Edgar Papu consideră că în privința distribuției femininelor şi masculinelor, *Luceafărul* ar fi o excepție, aflîndu-se, aproape exclusiv, sub semnul masculinului. În ceea ce ne priveşte, considerăm că ambele genuri gramatical-poetice au, dimpotrivă, o distribuție perfect echilibrată în poem, fapt ce se poate dovedi din analiza oricărei strofe. (Vom lua numai un exemplu: "Din *sfera* mea venii cu greu / Ca să-ți urmez *chemarea*, / Căci *cerul* este *tatăl* meu / Şi *mumă-mea* e *marea*" - unde am evidențiat prin sublinieri elementele masculine şi cele feminine). Excepție, cu adevărat, fac numai strofele de mai sus, în care masculinul ia mari proporții, covîrşind femininul. Fata de împărat, care în tot poemul este o prezență feminină suavă, sau chiar unică ("o prea frumoasă fată", "mîndră-n toate cele", "mireasă" cu "păr bălai") este acum numită brutal "chip de lut". În toată poema eminesciană, constată Edgar Papu, poetul-bărbat apare îndrăgostit de natura-femeie; în

Scanned with OKEN Scanner

Luceafărul, raportul nu mai e posibil, deoarece Luceafărul, element al naturii, apare aici în ipostaza masculinului. Constatăm, însă, că lucrurile nu sînt atît de simple, cel puţin în finalul poemului, unde astrul nu mai poate fi încorporat cu uşurinţă categoriei de "natură" (cu atît mai puţin celei umane). Poetul rîvneşte, cum am văzut, la un loc privilegiat din care să poată contempla deopotrivă omul şi natura. De aceea, relaţia om-natură continuă să rămînă neschimbată (vezi strofele anterioare: "Sub şiruri lungi de mîndri tei..."), însă pusă pe seama altor "personaje" lirice. Natura conţine de data aceasta cuplul îndrăgostiţilor (androgin, ca orice cuplu de reverie şi analog cu pluralul "mîndri tei", care refuză genul net) şi o redundanţă infinită ("crînguri" în care parcă vedem cuplul amintit multiplicîndu-se la infinit). Mai mult, am văzut că în alte versuri anterioare ("O, lasă-mi capul meu pe sîn..."), Cătălin se exprimă în limbajul iniţial al fetei de împărat; reveria "se perverteşte", cum ar spune Bachelard, confundînd voit masculinul cu femininul. Masculinitatea expresiei poetice din final ţine, credem, mai mult de abstracţiunea ideilor exprimate, de acel sens "alegoric" (= filosofic) voit, pe care poetul l-a imprimat operei. O menţiune specială se cuvine pentru versul atît de concentrat "Norocul vă petrece". Am văzut care este sensul "norocului" în limbajul poetic eminescian. "A petrece" este şi el un cuvînt vechi al limbii române, înzestrat cu o mare complexitate de sens. Pe lîngă cel aparent de "a se veseli, a benchetui", deci a trăi din plin bucuriile vieţii, el are şi sensul de "trecere" inexorabilă. Cu această accepţie apare, de pildă, în titlul unei lucrări religioase a sec. al XVII-lea, *Viaţa şi petrecerea sfinţilor*, tipărită de Dosoftei. "Viaţă" este aici chiar sinonim cu "trecere", "existenţă efemeră"; deci a "petrece" înseamnă a te bucura de "norocul efemer, avînd mereu prezentă ideea morţii, îngemănată cu viaţa. Mai mult, în versul eminescian, "a petrece" este tranzitiv (Norocul *vă* petrece) alcătuind o propoziţie a limbii române, foarte greu de analizat din punct de vedere strict gramatical, unde "norocul" este subiect, iar omul obiect al "petrecerii", adică al efemerităţii. În schimb Luceafărul (sinonim aici cu *geniul*) este subiect şi obiect al unei acţiuni autoreflexive (Ci *eu* în lumea *mea mă simt*). Ideea de persoana I este de trei ori marcată în text, după cum se vede în sublinierea noastră). Neîntrecut

Scanned with OKEN Scanner

Trăind în cercul vostru strîmt
Norocul vă petrece,
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor şi rece.

---

la nivelul ideilor, Eminescu este, desigur, cel mai subtil cunoscător al "rostirii" limbii româneşti (expresia aparţine lui C.Noica - vezi *Rostirea filosofică românească*). Pentru a putea realiza mai bine sensul travaliului eminescian, semnificaţia acestei perfecţiuni oraculare atinse în ultima strofă, dăm mai jos două variante anterioare: *"Trăiţi în cercul vostru strîmt / Şi în favoarea sorţii, / Căci ceea ce în suflet simt / E voluptatea morţii."* A doua "sună" astfel: *"Trăind în cercul vostru strîmt / Norocul (iubirea) vă petrece, / Ce eu în sufletul meu simt / E nemurirea rece."* Dintre aceste două versiuni, prima se poate analiza comparativ cu cea definitivă, cu mai mult profit. Aici lumea muritoare se află evident în cîştig ("în favoarea sorţii") în mod antitetic cu astrul care simte doar "voluptatea morţii". În forma definitivă însă, antiteza face loc din nou *dilemei fundamentale* care animă întregul poem: "norocul" nu se mai reduce nici la "favoarea sorţii", nici numai la "iubire", ci este "petrecere" în sens de fericire efemeră conducînd spre moarte; "nemurirea" de care are parte astrul nu mai e o "voluptate", ci este sinonimă cu "răceala" morţii. Între două feluri ale lui *a fi*, rămîne nealterabilă balansarea minimă a dilemei centrale; imposibilitatea alegerii nu ţine de neputinţa funciară a eroului (sau a poetului), ci de *datul* obiectiv.

Scanned with OKEN Scanner

INSULA-N INSULĂ
un model al textualizării

În **Le plaisir du texte**, Roland Barthes definea lapidar atributele de arahnidă devoratoare şi autodevoratoare ale textului **literar**, accentuînd asupra modului special de a se autoproduce:

"**Texte** veut dire **Tissu**; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derričre lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le text se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel; perdu dans ce tissu - cette texture - le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-meme dans les sécrétions constructives de sa toile". (**Le plaisir du texte**, Seuil, Paris, 1973, p. 100-101).

Despre această textură a textului şi despre felul cum autorul sau subiectul se dizolvă ca un păianjen "în secreţiunile constructive ale pînzei sale" ne relatează Eminescu în **Cezara**. Cel care a vorbit cu bune intuiţii despre "invazia textului în spaţiul simbolului" eminescian a fost Livius Ciocârlie în **Negru şi alb** (Carte Românească, 1979); el a descoperit "sintaxa" complicată a **pădurii** (codrului) ca posibilă metaforă textuală la Eminescu şi a discutat "statutul" lui Cătălin -"semnificantul liber"- ce

Scanned with OKEN Scanner

aspiră să devină un personaj de text. Dar personajul de text, prin excelență, este, la Eminescu, Euthanasius și ni se pare curios cum de nu s-a observat acest lucru pînă acum. Textul ca atare va fi chiar **insula lui Euthanasius**. G. Călinescu va susține că "insula lui Euthanasius în apropierea oceanului, într-un loc așezat la rîndu-i într-o vale închisă de jur împrejur de stînci uriașe, zidite de jur împrejur una peste alta pînă-n ceruri, aparține **geologiei mitice**" (s. n.). Se poate spune că marele critic intuiește ceva din arhitectura labirintică a textului dar mai încolo va vorbi de **artificialitatea** (trăsătură esențială) acesteia: "Natura din Cezara este italică, căci în grădină sunt portocali și marea e pe aproape". Prin "italică" se înțelege aici desigur mai mult artificialul estetic decît peisajul natural.

Înaintînd pe urmele lui Călinescu, Mircea Eliade (**Insula lui Euthanasius**, Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1943) se va referi la insula mitică, indiana Svetadvipa, adăugînd că această insulă este "adevăratul centru al povestirii", ca sugestie a circularității arhitectonice, în baza căreia este construit textul; "edenicul" de care vorbește Mircea Eliade reprezintă o variantă de **manifestare** a textualizării. Am analizat deja **modelizarea textuală** a insulei lui Euthanasius în lucrarea **Ion Barbu - eseu despre textualizarea poetica** (Ed. Cartea Românească, 1981). Revenim aici pentru a puncta unele sugestii ale textului eminescian, insinuînd noi elemente pentru a lărgi datele despre **viziunea textualistă** pe care Eminescu a construit-o în **Cezara**; toată nuvela nu este altceva decît o reluare a încercărilor de figurare a textului prin procedeul reflectant numit **la mise en abyme**

Scanned with OKEN Scanner

(vezi în legătură cu aceasta Lucien Dällenbach **Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme,** Paris, Seuil, 1977). La Eminescu textul se constituie în general ca un efect al invaziei naturii asupra culturii; germinația colosală a regnurilor, despre care a scris Călinescu, ilustrează acest proces "textualizant". E vorba de un proces dublu de eroziune poescă, pe de o parte, şi de o proliferare stihială a vegetalului, pe de altă parte. Iată o primă emblemă a textului, oferită la începutul nuvelei, prin descrierea "monastirii" care seamănă mult la înfățişarea exterioară cu edificiul Usher: "Din nişte colți de stîncă despre apus se ridica o monastire veche înconjurată cu muri, asemanea unei cetățui, şi de după muri vedeai pe ici, pe colea cîte-un vîrf verde de plop ori de castan.

Acoperemintele țuguiate de olane mucigăite, bolta neagră a bisericei, zidurile împrejmuitoare risipite şi năpăstuite în risipa lor de plante grase, de furnici ce-şi fondau state, de procesii lungi de gîze roşii, cari se soreau cu nespusă lene, poarta de stejar de o vechime seculară, scările de piatră tocite şi mîncate de mult îmblet, toate astea laolaltă te făceau a crede ca este mai mult o ruină oprită curiozității decît locuință. " Invazia vegetalului ca marcă textuală se continuă în "curtea", ce "şămăna a fi părăsită a mănăstirei, cu pardoseala ei de petre pătrate, printre cari creşteau în voie fire de iarbă naltă, şi-n mijlocu-i c-un iaz, ale cărui maluri erau sălbăticite de fel de fel de buruieni. Brusturi mari, lumînărele, sulcină şi măzăriche, care-şi întinde păturile ei de flori asupra întregei vegetații, pe care o zugrumă cu încîlciturile ramurilor".

Vom asista imediat **de visu** la operația textualizării; aceasta constă în trecerea obiectelor reale în semnul lor

Scanned with OKEN Scanner

scris. Astfel călugărul tînăr, o primă sugestie a tentativei de constituire a personajului de text ("O gură cu buze subțiri, o bărbie rotunzită, ochii mulțămiți, cum am zice de ei înșişi privesc c-un fel de conştiință de sine, care-ar pute deveni cutezare - expresia lor e un ciudat amestec de vis şi rațiune rece") se "joacă desemnînd cai verzi pe pereți"; "S-apropie de fereastră şi se uita în grădină jos la iarba moale, crescută-n umbra virgină a copacilor, la portocale ce luceau prin frunze, apoi luă creionul şi desemnă pe părete o portocală. Luă un papuc, îl puse masă şi se uită la el - apoi deschise o carte bisericească şi pe-un colț de pagină **zugrăvi** papucul. Si ce profanație a cărților bisericeşti! Toate marginile erau profile de femei, popi, cavaleri, cerşitori, comedianți... în sfîrşit, **viața în realitatea ei, mîzgălită** în fiecare colț disponibil". Exclamația călugărului bătrîn, observînd îndeletnicirile confratelui său (**Apage Satana!** adică "piei, diavole") are o explicație precisă; mîzgălind, zugrăvind, desemnînd, tînărul ia "viața în realitatea ei" şi o trece în euthanasia ei, astfel spus, transferă realul în fictiv, adică îndeplineşte **operația de textualizare** care este diavolească. Acelaşi lucru va face şi pictorul Francesco încercînd să-i "fure" chipul lui Ieronim pentru demonul din **Căderea îngerilor**. Doar Cezara rămîne vie, însetată de dorință fiindcă pe ea nu o "zugrăveşte" nimeni.

Aceştia sunt termenii inițiali ai textului, care deocamdată nu se constituie decît ca sugestii interstițiale, aflate întîmplător la limita dintre existent şi "desemnat", dintre natură şi cultură, dintre real şi fictiv. Dar dincolo de aceşti termeni inofensivi sau mai exact peste "viața" lor paşnică năvăleşte brusc viața "scrisă", construită conştient

Scanned with OKEN Scanner

de Euthanasius care încearcă să o substituie pe aceea reală; acesta îi "scrie" (chiar accentuează operația "scrisului" la începutul demonicei sale "scrisori") lui Ieronim cu vorbe meşteşugite, întoarse către mai multe sensuri, ademenindu-l cu viclenie către lumea paradisiacă (artificială) a textului, lume de "forme virgine" dar ireversibilă. Spațiul euthanasic spre care este invitat posibilul erou de text, deşi capătă aparențele unui peisaj natural, va fi complet izolat, părînd dintr-o perspectivă exterioară cum e şi firesc - "fără Viață": "Lumea mea este o vale înconjurată din toate părțile de stînci nepătrunse, cari stau ca un zid dinspre mare, astfel încît suflet de om nu poate şti acest rai pămîntesc, unde trăiesc eu. Un singur loc de intrare este - o stîncă mişcătoare ce acoperă maestru gura unei peştere, care duce pîn-înlăuntrul insulei. Astfel cine nu pătrunde prin acea peşteră crede că această insulă este o grămadă de stînci sterpe înălțate în mare, fără vegetație şi fără viață".

Accesul la paradisul artificial al textului este deci interzis lectorului neinstruit; ne putem imagina acum că "murii" eminescieni au funcția de a izola lumea construită a textului artificial de aceea naturală, crescînd spontan ca şi vegetația ne-"zugrumată" de nici o îngrădire. Alcătuirea textului se face controlat, după un plan arhitectonic bine gîndit. Dar să urmărim traiectul textului euthanasic: "Dar cum este inima? De jur împrejur stau stîncile urieşeşti de granit ca nişte păzitori negri, pe cînd valea insulei, adîncă şi desigur sub oglinda mării (aici, situîndu-şi **domeniul sub oglinda mării**, Eminescu vrea să sugereze încă artificialitatea peisajului, multipla autoreflexivitate a acestuia), e acoperită de snopuri de flori, de vițe sălbatice, de ierburi nalte şi mirositoare, în care coasa n-a intrat

Scanned with OKEN Scanner

niciodată. (Se observă cum această virginitate a formelor "organizate " de Eminescu este convenţională, adică **i-reală**.) Si deasupra păturei afînate de lume vegetală se mişcă o lume întreagă de animale. Mii de albine cutremură florile lipindu-se de gura lor, bondarii îmbrăcaţi în catifea, fluturii albaştrii împlu o regiune anumită de aer deasupra căreia vezi tremurînd lumina soarelui. Stîncele nalte fac ca orizontul meu sa fie îngust. O bucată de cer am numai, dar ce bucată! Un azur întunecat, limpede, transparent, şi numai din cînd în cînd cîte un nourel alb, ca şi cînd s-ar fi vărsat lapte din cer. (Orizontul este unul artificial căci se obţine printr-o "bucată de azur" mallarméană). În mijlocul văii e un lac (iată şi nelipsitul **lac** autoreflectant al lui Poe), în care curg patru izvoare cari ropotesc, se sfădesc, murmură, răstoarnă pietricele, toată ziua şi toată noaptea. E o muzică eternă în tăcerea văratică a văiei şi prin depărtare, prin iarbă verde, pe costişă de prund, le vezi mişcîndu-se şi şerpuind cu argintul lor fluid, transparent şi viu, aruncîndu-se în spatele bulboanelor, în care se-nvîrtesc nebune, apoi repezindu-se mai departe, pînă ce, suspinînd de satisfacere, s-adîncesc în lac. În mijlocul acestui lac care apare negru de oglindirea stufului, (oglinda lacului este neagră, nu reflectă nimic despre sine, deci este oglinda euthanasică a textului), ierbăriei şi a răchitelor din jurul lui, este o nouă insulă mică cu o dumbravă de portocale. În acea dumbravă este peştera ce am prefăcut-o-n casă, şi prisaca mea. **Toată această insulă-n insulă este o florărie sădită de mine pentru albine...**"

Am subliniat ultima propoziţie pentru a ilustra **inima textuală,** artificială şi construită conştient de către Euthanasius care apare dotat de Eminescu cu o

Scanned with OKEN Scanner

surprinzătoare cultură textuală; acesta "lucrează" ca şi Ieronim care avea o adevărată "carte de schite".

Euthanasius "sculptează" "suprafaţa pereţilor cu ornamente şi basoreliefuri", reducînd luxurianţa mişcătoare a realului sau a imaginarului (el sculptează tot nişte **semne** sau simboluri, pe Adam şi Eva, pe Venus şi Adonis etc.) la dimensiunea "arhitectonică" a **textului său**. "Am cercat a prinde în aceste forme inocenţa primitiva" îi spune Euthanasius lui Ieronim pe care vrea să-l atragă în capcana textului înainte de a fi prins în capcana ce-i întinde Cezara. "Agresiunea inocenţei femeieşti" ar fi o altă modalitate de manifestare a textului, şi în acest caz la fel de nimicitoare căci "după orele care în amor se numesc păstoreşti, rămîne în om o profundă descuragiare şi tristeţă, ba susţin că în acele momente omul e mai capabil de sinucidere, ba mai nepăsător faţă cu moarte decît orişicînd. " Lecţia lui Euthanasius este foarte lungă şi toată lumea o cunoaşte; este interesant de semnalat că acesta face constatarea "semiotică" referitoare la mintea umană care nu va reuşi să "încifreze ceva în natură" întrucît "nu-i decît o incifraţiune a aceleiaşi naturi". Organizarea semiotică a lumii a învăţat-o Euthanasius de la "albine". Lumea textului către care îl cheamă pe Ieronim este sterilizată "de haina deşertăciunei". Dar scrisoarea lui Euthanasius este **fictivă**, de aceea nu va fi urmată de Ieronim care este **viu**; abia după periplul romantic al unor probe textualizante, acesta evadează din **textul** Cezarei şi ajunge pe insula lui Euthanasius pe care-l găseşte integrat în textul său. Scrisoarea acestuia e o misivă de la un "mort", adica de la un personaj de text care s-a **înscris** euthanasic în natura: "Simt că măduva mea devine pămînt, că sîngele meu e îngheţat şi fără cuprins ca apa, că

Scanned with OKEN Scanner

ochii mei abia mai reflectează lumea-n care trăiesc... Mă voi aşeza sub cascada unai pîrîu; liane şi flori de apă să încunjure cu vegetaţia lor corpul meu şi să-mi strătesc părul şi barba cu firele lor... Şi-n palmele-mi întoarse spre izvorul etern al vieţii, soarele, viespii să-şi zidească fagurii, cetatea lor de ceară. Rîul curgînd în veci proaspăt să mă dizolve şi să unească cu întregul naturei, dar să mă ferească de putrejune. Astfel cadavrul meu va mai sta ani întregi sub torentul curgător, ca un bătrîn rege din basme, adormit pe sute de ani într-o insulă fermecată". Euthanasius îşi "strătese" părul şi barba-n "ţesătura" pe care el însuşi a construit-o, sub "soarele" negru al textului (Eminescu a pus alte ghilimele aici pentru a marca încă o data apartenenţa noţiunii la lexicul textual). El va fi "dizolvat" aşa cum zice Barthes "dans la sécrétions constructives de sa toile"; fiind un semn textual ("bătrîn rege din basme") nu va fi atins de "putrejune", adică de uitarea lectorului.

După cum se ştie, marile texte sau marile semne textuale se deschid continuu unor lecturi infinite. Nuvela **Cezara** ne oferă cel puţin posibilităţile "teoretice" spre a observa adîncimea **conştiinţei textuale** a marelui nostru poet care-i citise cu deosebită atenţie pe romanticii fantastici germani. Ne-am permis de data aceasta să investigăm cîteva aspecte din cele mai vizibile în legătură cu textualizarea, depistabile uşor şi de un lector neavizat.

Paradigma, 1993.

Scanned with OKEN Scanner

SISTEMUL POETIC EMINESCIAN

A apărut la Editura Minerva o ediție critică a **Poeziilor** lui Eminescu, întocmită de cel mai reputat eminescolog în viață, profesorul D. Murăraşu. Nefiind un specialist de ediții critice, las altora plăcerea de a discuta criteriile noii ediții; mă încumet, însă, să observ o anume **funcționalitate** a lucrării profesorului Murăraşu, dată de înglobarea firească a **antumelor** între **postume** "ca-ntr-un buchet de flori variate" cum spune autorul.

O altă ediție critică a operei poetice a lui Eminescu, venind după aceea monumentală a lui Perpessicius, ar putea să pună în alertă unele spirite partizane, care vor solicita, de exemplu, mai întîi o ediție critică a poeziei lui Lucian Blaga, sau a altui mare poet, căruia nu i s-a acordat încă acest privilegiu. Desigur că această supoziție nu are sens decît în măsura în care dorim să dăm o justificare mai profundă **eminescianismului**, adică acelui **sistem poetic medelizant**, recunoscut ca atare de către toți poeții de expresie românească.

Eminescu a instaurat pentru prima dată în literele române, un sistem articulat de semne de care vor ține cont toate încercările ulterioare de a se constitui în modele posibile. Fiind expresia integrală a sufletului şi a spiritului românesc, Eminescu este ctitorul unei **patrii literare** a

Scanned with OKEN Scanner

cărei topografie va începe (dacă nu a şi început) să fie considerată spaţiul securizant al întregii literaturi române; aşa cum există "patria literară a lui Dante", "patria literară a lui Shakespeare" etc. , se poate afirma că geniul poetic naţional a fost deja **exprimat** odată cu apariţia **Luceafărului**. El nu mai e de ordinul dezideratului, ci a devenit o realitate; de la Eminescu înainte poezia se adînceşte, se universalizează în mod firesc, fără a mai face din specific un program exclusivist. (Poeţii care vor exagera în această direcţie vor rămîne nişte epigoni ai poetului naţional). Eminescu **a întemeiat** ideea de poezie naţională printr-un salt prea brusc pentru a putea să fie asimilat normal de tradiţia anterioară şi posterioară a poeziei noastre, el a sintetizat sau a descoperit aproape toate motivele şi direcţiile, aproape toate formulele şi structurile, astfel că poeţii ce-i urmează sunt într-un fel sau altul eminescieni. Are loc un intens fenomen de infuzie şi transfuzie permanentă a eminescianismului în corpus-ul actual, trecut şi viitor al literaturii. Vom putea constata un eminescianism litanic la Antim Ivireanul, un eminescianism filosofic la Dimitrie Cantemir, un eminescianism sociogonic şi imnic la Heliade, un eminescianism preromantic la Vasile Cîrlova, un eminescianism paremiologic la Ion Creangă, un anti-eminescianism la Macedonski, un eminescianism ideologic la Maiorescu, un eminescianism epigonic la Vlahuţă, un eminescianism mitic şi folcloric la Lucian Blaga, un eminescianism pamfletar la Arghezi, un eminescianism germanic la Ion Barbu, un eminescianism bacovian la Bacovia, un eminescianism vizionar la Sadoveanu, un eminescianism elin la Călinescu, un eminescianism

Scanned with OKEN Scanner

adolescent la Nicolae Labiş, un eminescianism elegiac la Nichita Stănescu, un eminescianism viitor la un poet viitor care deşi nu s-a născut este deja un poet eminescian.

Există după Eminescu cîteva *traiecte ale creativităţii* româneşti ce vor căpăta o valoare modelizatoare: conservatorismul ideologiei eminesciene va fi preluat în bună parte în gazetăria ce i-a urmat, sondajele vizionare şi onirice ale poeziei lui vor marca definitiv orice tentativă poetică mai orgolioasă, polemismul şi spiritul pamfletar duse pînă la virulenţa maximă, vor fi şi ele transformate rapid în tradiţie. S-a ajuns chiar la situaţia paradoxală că tot ce nu putea fi înglobat sau integrat unei posibile tradiţii eminesciene a fost respins în mod violent ca lipsit de organicitate; tiparele modelului propus de Eminescu sunt restrictive faţă de manifestarea oricărei forme de avangardism, astfel că s-a format o mentalitate conservatoristă ce se opune în general achiziţiilor moderniste contestate cu argumente din poezii precum "Epigonii" sau "Criticilor mei". Gîndirea şi expresia eminesciană au dat clasicitatea necesară literelor române culte, care timp de secole nu ieşiseră din repertoriul unor forme de expresie folclorice, e adevărat înscrise în clasicitatea lor, dar fără o modelare suficientă pentru a fi apte să devină modele creative universale. Dezideratul universalităţii nu a fost însă împlinit prin Eminescu şi nici prin poeţii ce i-au urmat, aceasta fiind una din marile probleme ce ar trebui să dea de gîndit; degeaba ne considerăm noi protocronici dacă nimeni nu omologhează valorile româneşti la timpul potrivit. Dacă se poate vorbi de un protocronism eficient, acesta ar trebui să fie un

Scanned with OKEN Scanner

"protocronism" îndreptat spre viitor iar nu spre trecut, cum s-a întîmplat pînă în prezent.

Sistemul poetic eminescian nu se referă doar la o anume **langue**, de care poezia românească va fi influențată în mod esențial şi pe care o va transforma într-o varietate de **idiolecte** poetice autonome, ci şi la abaterile de la normele impuse, prin care poate fi supus poeticul. În canonicitatea ideală a eminescianismului este implicit procesul de deschidere subsumat unei perspective actuale de evaluare a posibilităților poeziei de a răspunde la solicitările umanului.

Eminescianismul nu este doar o probă a poeziei române, ci în egală măsură este o probă a culturii şi, în primul rînd, a criticii româneşti. Nu există, cu rare excepții, critic român să nu se fi confruntat cu opera eminesciană (Maiorescu, Ibrăileanu, Dragomirescu, Caracostea, Călinescu, Popovici, Negoițescu etc.). O probă exemplară ne-au oferit în acest sens şi personalități de rangul lui Edgar Papu şi Constantin Noica. La activitatea de acut comentator al operei eminesciene, D. Murăraşu o adaugă pe aceea de remarcabil editor. Lucrînd pe şantierul vast al eminescologiei, D. Murăraşu demonstrează că Eminescu e un contemporan al nostru.

Flacăra, 1982.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

AMORE E MORTE

La prosa di Eminescu rappresenta il continente sommerso della sua opera e senza l'apporto di conoscenza proveniente dal versante narrativo la personalità romantica del grande poeta romeno rimarrebbe in parte nascosta.

In realtà, l'Eminescu narratore mantiene, nei confronti dell'Eminescu poeta, cu collocamenti di perfetta interazione, o quantomeno si mostra, rispetto a questo, necessariamente complementare, pur conservando entrambi, il narratore e il poeta, ciascuno il proprio dominio di rigorosa autonomia.

È importante osservare che quasi i testi narrativi appartengono a un Eminescu giovanissimo: si tratta infatti di opere degli anni di formazione, periodo di *Sturm und Drang* durante in quale l'adolescente poeta, studente a Vienna e a Berlino (1869-1874), fu assalito dal furore della lettura, deciso and acquisire tutta la sapienza del mondi incarnata nella scrittura. Si potrebbe parlare di un *attante-lettore* che va costruendosi la propria identità biografica e storica, e che allo stesso tempo si trasferisce come *attante reale* nella scrittura; in altri termini, si tratterebbe di una forte *istanza autobiografica trasgressiva* nei confronti della finzione fantastica.

Ha luogo infatti un rapporto complesso: da una parte il giovane lettore subisce l'attrazione di testi bizzari e diversi, in cui si tuffa con passione frenetica, mentre dall'altra il soggetto autobiografico a un certo punto si perde, spostando nel testi *fictum* i termini della ricerca appassionata di sé: allo stesso modo in cui nella moderna *pratica significante* il lettore è simultaneamente autore e personaggio, costituendosi in tal modo come attante completo. Il tempo della lettura si sovrappone al tempo della scrittura ed è invaso e pervaso dal tempo dela finzione. A questo atto di profonda trasgressione, che attraversa il processo di lettura/scritura, è dato risalto dall'istante di *coscienza scritturale*, lucidissima, del frammento «*Quando ero ancora all'Università*», la cui illuminante rilevanza merita una citazione per esteso: „*Quando ero all'Università mi comportavo in modo bizzarro: camminavo spesso di giorno per le strade, fermandomi qua e là a frugare tra i libri degli antiquari e comperando alla fine le cose più strane e fantastiche. Tornato a casa, leggevo e traducevo, trascrivendo poi tutti i testi che mi piacevano in un quaderno intitolato* ***Fragmentarium.*** *Abitavo in un villaggio, nei pressi della città universitaria, e la mia abitazione era molto silenziosa perché là abitavano per caso solo inquilini anziani. Là, di sera, dopo aver acceso il fuoco, leggevo e traducevo tutto quello che mi colpiva, secondo il mio capriccio.*

A un tratto, sembrava che il mio cervello si illuminasse. Entravo nei labirinti di quei racconti bizzari che avevo appena terminato di leggere, e un'immagine ne attirava un'altra e un evento chiamava un altro evento. Allora spegnevo la candela per non allontanare le mie

oscure visioni, e in totale oscurità annotavo e scrivevo velocemente sul mio quaderno tutte le visioni e le immagini che mi attraversavano la mente.

Oggi, frugando tra le carte, ho trovato quel ***Fragmentarium.*** *Leggo, leggo... e strannamente ho l'impressione di trovarmi nella stessa casa nella quale abitavo allora... Era notte, e fuori il vento urlava tra gli alberi secolari del parco... Nella mente si susseguono i pensieri, uno dopo l'altro, incalzanti, e constato che questi bizzarri frammenti raccolti da tutte le parti si transformano e si fondono in un'unica storia, bella anche se un poco curiosa. Eccola, la sto scrivendo".*

Il personaggio-autore, dunque, *legge e scrive.* Come è testimoniato nell'ultima parte dell'emblematico testo, Eminescu è cosciente della propria *trasformazione* in attante scritturale, poiché è lui stesso colui che ormai *sta scrivendo*, e scrive la sua stessa storia, vissuta nel segno dell'onirico e consegnata istantaneamente al quaderno. Egli stesso è il personaggio che legge sognando e sogna scrivendo, preso in un circuito di multiple trascorrenze tra immaginazione, referenzialità, memoria e scrittura, circuito possibile più al livello dell'esperienza che non a quello del discorso.

Dopo un semplice accenno alle componenti di occultismo romantico presenti nei racconti, vale la pena ricordare che tutte le fonti di erudizione dimostrano come Eminescu fosse a conoscenza di tutta la filosofia gnostica e idealista, dal *Corpus Hermeticum* fino ai filosofi tedeschi più vicini alla sua epoca (Kant, Shelling, Schlegel, Schopenhauer, Hartmann), e a tutti gli autori del romanticismo tedesco (come Goethe, Novalis, Tieck,

Scanned with OKEN Scanner

Schiller, Wieland, Jean Paul, Hoffmann) nonché americano (E. A. Poe).

Sembra opportuno soffermarsi piuttosto su certi *metodi e tòpoi* che Eminescu adotta nel narrare, prodigiosamente impossessandosi di elementi in realtà presi a prestito, e costruendo un sistema di segni (personaggi, motivi, spazi narrativi) che fonderà la tradizione che porta il suo nome.

Tra i metodi di scrittura ricorre il procedimento tipicamente romantico del *rispecchiamento* infinito dei testi (una sorta di *mise en abîme*): da qui derivano un'intertestualità e un'intertestualizzazione continue, che cancellano le tracce e i contorni degli intrecci, fino a ottenere talvolta un fluire *sans rivages* da racconto a racconto.

Il solo elemento unificatore, in questo processo di testualizzazione seloaggia, è dato dalla prospettiva del narratore, che si impegna *in pirma persona* a raccontare storie di cui è simultaneamente *testimone e protagonista*, assicurando in questo modo *l'autenticità della scrittura*.

Dobbiamo immaginare (se assumiamo come vera e probante la nota in cui l'autore stesso afferma di avere scritto al buio) un soggetto che si lascia scivolare volontariamente nel sogno, ma che allo stesso tempo tenta di orientare il suo *flusso onirico* e di dirigerlo verso quelle immagini e ipostasi che gli sono maggiormente congeniali. Ci troviamo di fronte a un soggetto tipicamente romantico in atto di evasione dal reale, che si sposta continuamente nel tempo e nello spazio, per ritrovarsi là dove gli sembra di individuare la traccia della propria identità mancata. Ad esempio, Dionisio (nel testo *Il povero Dionisio*) si sposta

Scanned with OKEN Scanner

fantasticamente nel Medio Evo romeno. E così pure il soggetto narrativo si identifica in un *moltiplicarsi dell'io* nella complessa e ambigua novella *Gli Avatara del faraone Tlà* – dove il piano di partenza è il tempo ritornante, in cui visse il mitico *Tlà*, successivamente incarnato in una catena di soggeti sempre meglio documentati narrativamente (il marchese di Bilbao, Angelo ecc.).

Tutti i romantici credevano nella metempsicosi; Goethe, innamorato di Charlotte von Stein, scriveva a Wieland nel 1776: «Non posso spiegarmi il potere che questa donna ha su di me se non con la metempsicosi». Il soggetto romantico muove alla ricerca dell, indistruttibile nella sua essenza, ricorrendo alla metempsicosi. Il problema viene ripreso e documentato anche da A. Schopenhauer in *Die Welt als Wille und Vorstellung (Il mondo come volontà e rappresentazione*), l'opera che influenzò in modo decisivo la formazione filosofica di Eminescu. Attraverso la metempsicosi, il soggetto (nella sua rappresentazione di *anima*) compie una trasmigrazione continua nelle diverse incarnazioni, senza perdere nulla della propria essenza.

Dal testo intitolato *La mia ombra*, che sembra anticipare in sintesi i temi de *Il povero Dionisio*, si deduce invece la poetica romantica del *doppio*: l'eroe si trova di fronte alla sua ombra, che lo sostituisce nell'agire, così come ne *Gli Avatara del faraone Tlà* il marchese duella con la propria immagine allo specchio. Il motivo del doppio testimonia vivamente del soggetto romantico come soggetto *diviso*: tutti i personaggi emineschiani, infatti (Ieronimo, Dionisio, Angelo), soffrono di un'angoscia

Scanned with OKEN Scanner

profonda, preda come sono di una scissione terrificante, che il motivo del doppio classicamente drammatizza.

L'attrazione per il *viaggio astrale* e per la trasmigrazione ha, nella narrativa di Eminescu, una motivazione redentrice: il soggetto emineschiano, in uno stato di innocenza angelica, vuole naturalmente sottrarsi a un mondo fi profana impurità, e muove irrequieto alla ricerca della sua essenziale purezza, fino a intraprendere un viaggio sulla luna (come ne *La mia ombra* e ne *Il povero Dionisio*). Questo spostamento ha luogo attraverso la magia di matrice occulta (il libro di Zoroastro), oppure attraverso la *magia erotica (Cesara)*. Ricorre in questi testi il motivo del viaggio sulla luna oppure verso luoghi paradisiaci, come la paradigmatica isola di Euthanasius: le metamorfosi del soggetto mirano sempre a questo essenziale stato di purezza originaria, di totale, reciproca empatia fra il soggetto e il luogo.

In assoluto, per i romantici, l'io è sentito come capace dell'esperienza del cancellamento dei propri limiti, spaziali e temporali: *„Né il tempo né lo spazio esistono in realtà, essi sono soltanto dentro di noi; e lo stesso è per il passato e il futuro, come per il bosco dentro il seme della ghianda o l'infinito come il riflesso del cielo stellato in una stilla di rugiada. Se riuscissimo a penetrare il mistero capae di metterci in contatto con questi due ordini di realtà nascosti in noi, mistero la cui chiave forse era posseduta dai maghi egizi e assiri, allora, discendendo nelle profondità dell'anima, potremmo realmente vivere nel passato e abitare il mondo degli astri.“*

Possiamo avanzare l'idea che la ricerca di sé da parte del soggetto sia, per Eminescu, l'esito di una

Scanned with OKEN Scanner

tensione gnoseologica, mirata alla scoperta della realtà interiore custordita «nella profondità dell'anima».

Il soggetto si tormenta tanto più in questa analisi autoscopica quanto più vuole risolvere il dilemma della propria *identità androginica*: ogni metamorfosi, ogni viaggio è guidato allora dal mistero erotico. Nulla ha facoltà di muoversi né di prender vita se non nell'aura di questo misterioso fascino. Esiste un'effettiva magia, mediata dall'eros, nella narrativa emineschiana, che si individua nelle esperienze-limite degli attanti partecipi del combattimento amoroso – e si fa uso del termine «combattimento» in quanto recante in sé traccia della coppia. In questa coppia l'uomo è, di norma, di una bellezza straordinaria e *angelica*: «fronte alta e larga», di un «pallore livido, come del marmo in ombra», «gli occhi neri dal taglio a mandorla», «lunghi capelli fluenti sulle spalle in ciocche scomposte», un «viso dolce, delicato e fanciullesco». Quest'uomo sempre innocente, di una freddezza di sfinge, talora eremita, appare comunque deciso a sottrarsi all'esercizio del fascino e all'aggressività femminili. La donna, pure bellissima, è dotata regolarmente di un irresistibile potere di seduzione: è la *donna-demone*, chiamata Cesara in allusione all'esercizio della sua forza «maschile» volontariamente protesa verso il giovane Ieronimo e intesa a sedurlo ad ogni costo: «Il suo volto era bianco come l'ambra, gli occhi brillanti nell'ombra delle lunghe ciglia, e fatti più sicuri e demoniaci; i capelli biondi sembravano brina dorata; la dolce bocca, col labbro inferiore un poco più, sembrava invocare baci; il suo naso era sottile e il mento rotondo come quelli delle donne di Palma il Giovane...»

Scanned with OKEN Scanner

In questi testi si riscontrano tentazioni perverse; lo splendore della bellezza, il biancore della carne riflessa negli specchi, nell'animo e nella mente, oppure inondata di chiaror lunare, i gesti angelici e demoniaci che non hanno altra funzione se non quella di raffigurare con evidenza questo immenso, *universale processo di seduzione*, a cui partecipano uomini e astri (si pensi alla funzione, ben più che climatica o temporale, affidata alla luna, alle stelle e al sole; si rammenti, soprattutto, come nel poema intitolato *Lucifero*, stella del mattino, Eminescu tratti e conduca ad esito estremo il tema della seduzione dell'astro).

Il motore narrativo che muove i personaggi li costringe a un regime *di violenza*: la passione chiede spargimenti di sangue. Ma, oltre a questo tipo di violenza, che del resto euforizza le dinamiche narrative, esiste una fortissima valenza di *morbosità*, quasi decadente, del tema amoroso, che esplode nell'attualizzazione raffinata ed estenuata del mito classico di *amore e morte*. La morte è la manifestazione di massima intensità del sentimento e gli eroi muoiono abbracciati per appagare quella *hybris* erotica chè condiziona e logora le loro esistenze.

Si potrebbero stigmatizzare i concetti e le figure di *uomo angelicato* e di *donna demonica* come concetti (e figure)-chiave del discorso amoroso emineschiano. La donna è sempre elemento d'intraprendenza e volontà d'azione: è lei di norma a compiere il primo passo sul percorso amoroso, per sedurre un partner di solito timido e debole. Ma, otre a questo aspetto *vampiresco*, il modello femminile emineschiano è più profondo e complesso: la dona è aggressiva perché più profondamente esigente e

Scanned with OKEN Scanner

cosciente; l'uomo è timido, schivo, sentimentalmente moderato in quanto in realtà non ama mai con tutto il suo essere, e si offre solo in parte e solo se costretto, privo senz'altro della passionalità viscerale che governa il femminile.

E tale visceralità appare come l'elemento maggiormente fertile di implicazioni sotto il profilo esistenziale e poetico: il dissidio del soggetto amoroso non consente nessuna risoluzione; la morte ne è l'unico sito possibile. Eccoci dunque sul tracciato insidioso del motivo di amore-morte. Attraverso la morte si ottiene la libertà dell'anima, nel cui regno unicamente il soggetto emineschiano continua il suo viaggio alla ricerca dell'Altro.

Lo schema dell'intreccio risulta pertanto semplice: l'attante maschile è vinto dall'attante femminile dopo uno scontro accanito, il cui esito conduce a una sorta di *eutanasia*. In corrispondenza di tale esile e significativa traccia, vorrei riproporre il *tópos* specifico del *luogo* in cui si consuma l'esperienza amorosa del soggetto emineschiano. Si tratta del *tópos edenico*, evidenziato una prima volta da Mircea Eliade nel saggio intitolato appunto *L'isola di Euthanasius*.

La descrizione «autografa» dell'isola di Euthanasius compare in una lettera indirizzata a Ieronimo nel racconto *Cesara*: *„Il mio mondo è una valle, circondata da impenetrabili rocce che da ogni parte la proteggono, come un muro, dal mare, in modo che nessun essere umano sospetta l'esistenza di questo paradiso terrestre, nel quale io vivo. C'è un'unica via d'accesso – una roccia mobile che copre, ad arte, l'ingresso di una*

Scanned with OKEN Scanner

grotta, attraverso la quale si giunge all'interno dell'isola. Così, colui che non passi attraverso questa grotta potrebbe rimanere per sempre convinto che quest'isola sia soltanto un ammasso di rocce sterili emergenti dal mare, prive di vegetazione, e senza vita. Ma com'è invece il suo cuore? Tutt'attorno non si vedono che gigantesche rocce di granito, severe come neri guardiani, mentre la valle dell'isola, profonda sotto lo specchio del mare, è coperta di fiori, di erbe alte e odorose, in cui la falce non è mai penetrata. Sopra il soffice manto di sostanze vegetali si muove in intero mondo di animali. Migliaia di api scuotono i fiori baciandone le corolle; calabroni vestiti di velluto e azzurre farfalle riempiono una regione dell'aria, sopra la quale tremola la luce del sole. Alte rocce restringono il mio orizzonte. Mi spetta soltanto un breve pezzetto d'azzurro, ma di quale splendore! Un azzurro intenso, limpido, trasparente, attraversato soltanto da poche nuvolette bianche – simili a un latte versato nell cielo. Al centro della valle c'è un lago, dove si gettano quattro ruscelli scroscianti, che disputano tra loro e mormorano e sollevano sassolini tutto il giorno e tutta la notte. La loro musica eterna risuona nel silenzio estiva della valle; in lontananza, fin là dove nascono, sul verde pendio dei monti, si vedono serpeggiare col loro fluido argenteo, trasparente e vivo, e scorrere in vortici in cui girano pazzamente, e poi spingersi ancora a valle fino a quando, sospirando di soddisfazione, sprofondano nel lago. In mezo a questo lago, quasi nero per l'ombra dei giunchi, delle erbe e delle canne che vi si specchiano, tutt'attorno, c'è un'altra piccola isola, con un piccolo aranceto. In questo aranceto è nascosta la grotta che ho

Scanned with OKEN Scanner

*trasformato in mia dimora, e lì c'è il mio alveare. Tutta quet'*isola nell'isola *è un'aiuola che io stesso curo...*"

Non insisto sulle fonti che fissano la sacralità del luogo (si veda per ciò, semmai, il saggio di Eliade), ma la descrizione è sufficiente a rivelarne la funzione e il valore di *axis mundi*, luogo in cui si possono sviluppare e compiere le esperienze iniziatiche. «L'isola nell'isola», afferma Eliade, «rappresenta il vero centro del racconto». Le vicende degli attanti sono possibili soltanto in questo spazio immaginario, costruito dal narratore secondo le leggi geometriche del testo nonché secondo un'assoluta geometria degli spazi. Eminescu allestisce paesaggi edenici che sono testi nel testo (*racconti nel racconto*), procedendo secondo il medesimo criterio de *Le città invisibili* di I. Călvino: la fantasia popola i vuoti (e questa è la tecnica della testualizzazione) e immagina altri *mondi possibili*. Secondo la volontà e il capriccio del narratore il lettore si ritrova a Memphis, a Bucarest, a Siviglia, a Iasci, o addirittura sulla luna. Per raggiungere questi luoghi, va oltrepassato *il limite invalicabile*, la frontiera proibita: perciò gli spazi narrativi sono ingombri di cancelli e portoni chiusi, di muri di cinta, di pesantissime porte, di bare ermeticamente serrate (come in *Angela*) dalle quali sortiscono splendidi corpi di donna, di cui i protagonisti puntualmente si innamorano. L'amore è pertanto un problema di *resurrezione* del soggetto a contatto dell'esoterica presenza del proprio partner: come nella fiaba romena di magia, lo sguardo dell'amato ha il potere di risuscitare l'amante, di far sì che la sua anima riprenda dimora nel suo corpo giacente.

Scanned with OKEN Scanner

Amore e morte segnano, dunque, la frattura interna al campo semantico nel quale si muovono gli attanti. Ed è proprio il *locus amoenus*, in questo contesto narrativo, ad assumere in sé la funzione di ricomposizione di tale dualità, nella fissazione *in aeternum*, e in un clima di perfetta ambiguità, di uno spazio-tempo immaginario che ciascuno di noi è libero di attribuire al regno della vita o a quello della morte. È terrificante *il viaggio* degli scheletri, sulla luna, in una visione fantastica, nel testo *Făt-Frumos nato da una lacrima*. Gli amanti vi ripetono eternamente i gesti della loro felicità naturale, l'immobilità assoluta di tutti i corsi, la sospensione di tutti i cicli, l'obliterazione della funzione *tempo* nel sogno di uno spazio edenico (*tópos átopos*), concorrono e acconsentono al mito della loro serenità, finalmente perfetta e finalmente *originaria*, protetta dal contatto dell'*altro* mondo (il nostro) almeno fino a che, su qualche atlante a su qualche rotta, un viaggiatore non s'imbatterà in un'isola dall'incantevole toponimo di «Isola di Euthanasius».

Ho lasciato per ultimo il testo più elaborato quanto a costruzione narrativa, cioè *Genio desolato*, che rappresenta anche un'autentica testimonianza storica degli avvenimenti rivoluzionari del 1848 transilvano. Rimasto inedito fino al 1904, anno in cui fu pubblicato da Ion Scurtu, il romanzo *Geniu pustiu (Genio desolato)* fu scritto da un Eminescu giovanissimo, nel periodo tra il 1868 e il 1879 («Ho iniziato a scrivere il mio romanzo spinto sia dalle mie dirette impressioni vissute a Bucarest nel 1868, sia da un episodio che mi fu raccontato da uno studente della Transilvania» si legge in una lettera datata 5 maggio 1870).

Scanned with OKEN Scanner

Si tratta di un'impresa narrativa che riprende i temi e gli attanti del post-romanticismo europeo. Il romanzo venne elaborato programmaticamente per cogliere «il segno del tempo», in quanto è pensato come «un'analisi dellla fenomenologia delle *epoche di transizione* in generale, delle miserie della *generazione presente* in particolare» (lettera a Jacob Negruzzi del 6 febbraio 1871). L'epoca di transizione è quella che fa seguito alla rivoluzione del 1848, momento di complessiva e radicale crisi mitteleuropea. La generazione dell'adolescente Eminescu vi si sente a disagio, scontandone lo sgomento e la totale assenza di possibilità di identificazione nella storia concreta degli avvenimenti.

«Manca l'idea fondamentale, sistematica, di tutti questi fenomeni della vita, l'idea che permetta ad un complesso di atomi di diventare un organismo», scrive allo stesso amico.

Azzardo un collegamento associando la motivazione che diede l'impulso di scrittura al romanzo e le stesse «mancanze» che spinsero il giovanissimo Mircea Eliade a scrivere a sua volta un romanzo (*Il romanzo* – appunto – *dell'adolescente miope*) negli anni 1922-1928, durante un'analoga situazione di crisi storica: quella successiva alla terribile fine della guerra mondiale. (Anche il primo testo narrativo di Eliade, che reppresenta il romanzo della sua «generazione perduta» rimarrà inedito fino a dopo la morte dell'autore. Verrà infatti pubblicato parzialmente, e proprio in Italia, solo nel 1987).

La tecnica del romanzo emineschiano comporta una certa complessità, dovuta essenzialmente agli stessi contenuti trattati. Sebbene sia appena agli inizi della sua

Scanned with OKEN Scanner

attivitvà di scrittore, Eminescu riesce già a individuare i modi atti a trasmettere efficacemente le proprie osservazioni, e a sintetizzare in una sorta di *mise en abîme* (come abbiamo già detto) quasi tutti i temi e i motivi dell'intera e futura sua opera. Intuizioni profonde, ritratti romantici, e la *visione onirica* che diventerà il quadro permanente in cui si svilupperà il suo discorso poetico, sono elementi di cui egli entra in possesso già dall'esordio, nella scrittura di questo romanzo aperto con numerose direzioni all'essenzialità dei contenuti e delle forme espressive il considetto *emineschianesimo*.

Il romanzo esordisce con il capitolo «Tasso in Scozia», relativo a una prima cornice, entro la quale il narratore (corrispondente all'autore medesimo), collocato nella dimensione spazio-temporale di una Bucarest cosmopolita (proprio come nei romanzi di Mircea Eliade), si ritrova alla ricerca del suo eroe, identificato nella figura romantica e demonica di Toma Nour. Va rammentato, a questo punto, che all'epoca della stesura del romanzo Eminescu era impegnato nella traduzione del *Torquato Tasso* di Goethe, e che forse gli provenne da quel contesto medesimo la suggestione della ricerca di un attante quale egli l'intendeva, ossia il più possibile corrispondente all'eroe goethiano («Non troverò forse in quest'uomo un Tasso redivivo, da poter studiare ancor più da vicino?»)

Dunque l'autore, che è istanza narrativa del testo, si propone di scrivere una storia al fine di «immortalare la bella figura di Toma Nour». Ma fin dall'inizio della narrazione romanzesca, oltre ad evidenziarsi in colori vivissimi la concretezza del quadro storico, appare anche il secondo tema, che condurrà il romanzo alla sua

Scanned with OKEN Scanner

conclusione: il tema del libro che deve scrivere o che va scrivendosi in parallelo allo svolgimento degli avvenimenti essenziali.

Nella tessitura dell'intreccio, la descrizione dei quattro personaggi-simboli del romanzo (ossia Toma Nour e Poesis da un lato, e Ioan e Sofia dall'altro) adempie alla funzione di stimolare l'immaginazione del lettore verso possibili tracciati dell'azione romanzesca. In tal senso Eminescu si propone come narratore assolutamente moderno, consapevole che l'azione può sostituirsi con opportuni e allusivi richiami alla medesima, o con altri richiami variamente testualizzanti. Similante, anche le psicologie dei personaggi anticipano tratti di una tradizione e di un gusto ancora in divenire: si pensi ad esempio alla perversa raffinatazza delle relazioni amorose tra i due attanti, degne di un Oscar Wilde.

L'attante emineschiano intuisce con veggente anticipo la ricerca futura del suo testimore e narratore «credo che diverrai scrittore di romanzo» e si impegna perciò a lasciargli per testamento «il manoscritto del romanzo della (sua) vita» destinato alla lettura di «qualche giovane romantico» il quale ne trarrà insegnamento riguardo alle tattiche e alle strategie del discorso amoroso.

L'eroe intrattiene inoltre un rapporto alquanto complesso col suo amico, coltivando per lui un vivo, sebbene platonico, desiderio omo-erotico, e avendone una risposta connotata da quell'ambigiuità che è il segno fondamentale del decadentismo dannunziano.

Si tratta, e qui è l'interesse maggiore della struttura romanzesca, di un *racconto nel racconto*, modalità elettiva di rispecchiamento della realtà attraverso una varia serie di

Scanned with OKEN Scanner

oggeti riflettenti, fra i quali essenzialmente gli specchi, i diari e le lettere assicurano al racconto insidiosissimi e affascinanti effetti di vertigine.

D'altro canto, in tutta la costruzione romanzesca, l'imaginario emineschiano si apre agli abissi del fantstico e del terrificante, e nel testo, peraltro, è dato di assistere agli atroci avvenimenti dell'accanito scontro tra romeni e ungheresi (1848), ambientato in una Transilvania popolata di fantasmi sia mitici sia storici. Fra tutte le immagini si impone, e rimane indimenticabile, quella del mulino infiammato e galleggiante, in una sintesi terribile di morte per acqua e morte per fuoco intesa a sovvertire con estrema violenza le strutture dell'immaginario.

Se discutibile risulta talvolta l'estro narrativo di Eminescu, va riconosciuta senz'altro all'autore un'estrema sapienza d'impiego delle romantiche atte a produrre e a gestire la tensione visionaria, e a construire quadri di concreto spessore storico e insieme mitico-fantastico destinati a durare come modelli.

E infine bisognerà convenire che la narrativa di Eminescu sia tutt'altro che priva, pur nella sua complessità, di quella leggerezza di scritura che contrasegna l'autenticità del discorso romantico.

1989

Scanned with OKEN Scanner

IUBIREA ARHETIPALĂ

1. O "binemeritată recontextualizare"

Cînd nu de mult unii tineri îmbătrîniți în ratare se apucaseră să se întrebe public cine-l mai citeşte azi pe autorul *Luceafărului* şi această constatare băşcălioasă – pornită din perverse speculații sociologice neingurgitate – a coincis nu tocmai întîmplător cu *Anul Eminescu*, iată că a apărut un eveniment neaşteptat care a bulversat toate energiile demolatoare, reactualizînd profunzimea *modelului eminescian* în plan existențial.

Editura Polirom din Iaşi a publicat prin surprindere volumul *Dulcea mea doamnă / Eminul meu iubit*, corespondență inedită Mihai Eminescu – Veronica Micle, unde apar alte scrisori necunoscute ale celor doi amanți arhetipali (93 ale lui Eminescu şi 15 ale Veronicăi Micle) ce se adaugă celor deja existente şi deschid "o altă perspectivă" asupra *dramei amoroase*, atît de speculate de biografii mai vechi sau mai noi. Înainte de a face un comentariu mai adecvat – ocolit cu abilitate de recenzenții de pînă acum – este extrem de incitantă o trecere în revistă, oricît de sumară, a unora dintre reacțiile imediate ale criticilor. Voi postula un enunț banal, avut în

Scanned with OKEN Scanner

vedere implicit sau explicit de către toți cei care au analizat dintr-o perspectivă sau alta binomul Veronica-Eminescu: *relația erotică trăită de cei doi a fost atît de vie în intesitatea ei efemeră încît a conservat în permanență o cotă de mister, subiacentă oricărei inițieri originare*, imposibil de relevat prin comentariul demistificator. Astfel, s-au construit diverse ipoteze, mai mult sau mai puțin valabile, mai mult sau mai puțin improprii, tocmai datorită absenței documentelor concrete care să probeze o alternativă sau alta. Iată că, după circa 130 de ani, se publică încă o parte din scrisorile *autentice* ale celor doi actanți îndrăgostiți, care conturează, prin cantitate şi profunzime, tensiunile maxime ale unei iubiri fatale, transformate tragic într-un *instrument textualizant*. Iubirea e un eveniment imprevizibil, întețind/anihilînd voință şi creativitate şi conducînd inexorabil către abolirea totală a subiectului existențial.

Cel care se arată cel mai impresionat de apariția acestor documente noi este criticul Nicolae Manolescu, semnalînd importanța scrisorilor fie în rubrica sa televizivă, fie în în editorialul intitulat "Eminescu inedit!" (*România literară*, nr. 23, 14-20 iunie 2000). Criticul este convins că "întregul capitol (relația cu Veronica) din biografia marelui poet va trebui rescris" şi că "istoria literaturii române s-a îmbogățit cu un mare roman de dragoste". Este totuşi uşor de decelat şi din documentele anterioare că "sfîşietoarea, tragica iubire" a existat şi că aceasta a amplificat *combustia interioară* a poetului, după cum s-a încercat să se ilustreze de către

Scanned with OKEN Scanner

unii critici, sau de către scriitorii care au "ficționalizat" aleatoriu iubirea dramatică dintre Eminescu și Veronica.

La polul opus, apare - destul de curioasă - părerea lui Laurențiu Ulici, conform căreia "publicarea scrisorilor e o chestiune de mondenitate, la limita de jos a bunului gust" (*Evenimentul zilei*, 14 iunie 2000); în realitate, contrar oricăror contestări, orice text care documentează *în plus* viața sau creația unui mare poet constituie totdeauna un indiciu sau o sugestie nouă pentru a schimba *orizontul receptării* și descoperirea scrisorilor devine un asemenea argument/pretext pentru "o binemeritată recontextualizare" (cum scria Victoria Luță în *Observatorul cultural*, nr. 17/2000). Oricît de "personale" – cu atît mai mult – ar fi epistolele schimbate între "Eminul iubit" și "Dulcea doamnă", acestea sporesc, complică și exemplifică substanțial *autenticitatea existențială* a celor două ființe de sînge și carne. De aceea, un critic adevărat trebuie să se folosească de orice "ocazie" de acest fel pentru a oferi o altă lectură plauzibilă a eminescianității, verificîndu-i periodic *potențialul semiozic*.

Mai reală mi se pare îndoiala lui Ion Buduca (*Cotidianul*, 11 iunie 2000) în ceea ce privește "tensiunea sincerității" din scrisorile lui Eminescu; este firesc să ne interogăm în ce măsură discursul epistolar comunică într-adevăr acel cutremur real/visceral al eului biografic supus dilematic unei opțiuni definitive. Nu cumva Eminul se sustrage retoric unui plonjon abisal distrugător pe cînd biata femeie chiar *a murit* din iubire?

Celalalte probleme ridicate de către unii cîrtitori, în legătură cu non-autenticitatea posibilă a scrisorilor, nu

Scanned with OKEN Scanner

cred că sînt demne de vreo atenție din moment ce ni se dau textele facsimilate. Cred că, în transcrierea acestora, ar fi trebuit să existe o "lecțiune" mai filologică și mai îngrijită din partea unui specialist recunoscut, ceea ce se poate remedia din mers.

Oricum, semnatarilor atît de "intransigenți" și țîfnoși din faimosul număr *Dilema* li se dă un răspuns esențial care demonstrează inechivocabil că Eminescu nu este deloc "muzeal" și "datat" și că personalitatea sa puternică reușește să ne suscite/incite către evaluări deschise, polivalente ce-i activează permanent acțiunea catalitică.

2. Implicarea subiectului scriptural în existență

În fond, corespondența inedită publicată deschide din nou și încearcă să rezolve acele cîteva probleme insurmontabile ce s-au pus mereu în legătură cu cuplul Eminescu-Veronica Micle. În primul rînd, în ce măsură e vorba aici de o comunicare complexă și profundă care să ne confirme datele unei *comuniuni arhetipale*, presupuse sau doar intuite de unii biografi mai subtili? În al doilea rînd, se clarifică oarecum "intrigile" obscure ce s-au țesut mai bine de un secol în jurul "intruziunilor amicilor" Caragiale și Maiorescu în viața intimă a lui Eminescu. În strînsă conexiune cu aceste interogații imperative ni se oferă ocazia așteptată/documentată pentru a adînci/dilematiza unele aspecte biografice dificile, imposibil de tranșat definitiv pînă acum din cauza unor argumente insuficiente. Desigur că ceea ce lipsea era chiar *autenticitatea* mărturiilor invocate. Nu întîmplător

Scanned with OKEN Scanner

epoca noastră, postmodernă, a pus accentul pe *documentul trăit*, traversîndu-se aproape o stare maladivă din partea cititorului/receptorului care nu mai este satisfăcut de produsele ficţionale. Se vrea o *probare pe viu* a tuturor interstiţiilor existenţiale/epistemologice în care *subiectul* a fost implicat; eu, receptorul, nu mai cred în nimic dacă tu (autore!) nu-mi demonstrezi că te afli *tu însuţi* îndărătul *scriiturii* tale, că nu există nici o mediere între identitatea ta reală şi dîra lăsată pe hîrtie. Au fost abolite spontan toate retoricile şi se citesc mai ales mărturiile, memoriile, jurnalele intime şi corespondenţa secretă a protagoniştilor în vederea atingerii juisării impudice, provocate de acele pulsiuni ale fiinţei antrenate în act, incapabile de a se falsifica. Este acesta un semnal că se *refuză falsificarea identităţii proprii prin literatură*, situaţie extraordinară prin care se revine asupra unui impact permanent negativ dintre emitentul de text (scriitor) şi lectorul comun; s-a perpetuat tacit ideea pernicioasă conform căreia actantul scriptural nu ar fi deloc responsabil de propria-i literatură (pe care şi-o atribuie prin semnătură) întrucît textele sale sunt efectul unei imaginaţii incontrolabile. De la Platon încoace s-a spus în diverse moduri că poetul nu este de confundat cu persoana anagrafică, eul biografic diferenţiindu-se de eul artistic. Deşi aceste disocieri necesare au fost unanim acceptate, a rămas deschisă o anumită îndoială în ceea ce priveşte implicarea directă a subiectului real în textuare, ca amprentă a *autenticităţii scriiturii*. Astfel, dacă Eminescu nu ar fi murit nebun, dacă n-ar fi fost îndrăgostit de Veronica şi n-ar fi studiat la Viena şi Berlin timp de cinci ani, poate că opera în sine nu şi-ar fi

Scanned with OKEN Scanner

creat singură acel orizont de aşteptare şi receptare care să-l transforme într-un *mit fondator*. Se poate afirma că fără intensitatea tragică a biografiei eminesciene, atracţia către nucleul arhetipal nu s-ar fi realizat şi probabil că mitizarea nu s-ar fi produs.

De aceea suntem foarte atenţi astăzi cînd, după o sută treizeci de ani, ni se dezvăluie documente de o importanţă extremă pentru cunoaşterea omului de carne şi sînge care a scris "Luceafărul"; altfel vom recepta mesajele multiple ale textului cînd avem acces, prin mărturiile poetului, la resorturile concrete, exitenţiale, ce au declanşat mecanismele creaţiei. Putem să apreciem, în acelaşi timp, capacitatea schopenhauerianã de abstragere din cotidian a lui Eminescu şi vom citi altfel reperele stricte ale umanităţii sale generoase, niciodată abandonate în conflictualitatea biografică. Din acest schimb de scrisori între cei doi actanţi ai unui *mit erotic* neconsumat în întregime se pot cunoaşte împrejurări şi motivări socio-culturale şi individuale fără de care exegeza n-ar fi putut avansa. Abia acum se constată şi se documentează cum a trăit realmente poetul şi care au fost preocupările sale de zi cu zi, adică se pătrunde în zonele interstiţiale ale vieţii sale intime şi se poate măsura cu instrumente indubitabile cît de "omenească" a fost fiinţa sa, cît de mult a crezut în idealurile sale, cît de îndrăgostit a fost şi cît de exact l-au înţeles şi respectat contemporanii săi în frunte cu Maiorescu. Ne putem da seama dacă a suferit cu adevărat, dacă s-a bucurat de existenţă şi dacă avea conştiinţa corectă a propriei situări axiologice. De asemenea, din scrisorile Veronicăi reuşim să descifrăm cît de înaltă a fost (dacă a fost?)

Scanned with OKEN Scanner

confruntarea intelectuală a acesteia cu Eminescu, cît de "cochet" s-a comportat ea în prima fază şi *cît de tragic s-a livrat* apoi sentimentului de iubire, ajungînd pînă la derapări de disperată neputinţă şi de răutate vindicativă. Vom afla aici acele indicii mocninde ale geloziei nedomolite ce traversează ca o *dîră de foc* corespondenţa; abia acum putem să găsim argumente decisive despre trădarea cu Caragiale, chiar în permanentizarea disprețului poetului față de acesta ce transpare din orice epistolă. În absolut, Eminescu nu poate s-o absolve pe Veronica pentru că a dat dovadă de uşurătate nepermisă în această relaţie şi oricît de generos ar fi fost în plan uman, vom fi mai aproape de restricțiile punitive pe care le-a aplicat chiar la modul involuntar; se întrevăd şi motivele *amînării* instinctive a căsătoriei proiectate şi se citeşte printre rînduri şi amărăciunea funerară a acestui eşec. Indiferent cît de puternic activat este sentimentul erotic al celor doi poeți, se repereză imediat dorința reciprocă a *reconcilierii* definitive după ruptura gravă, provocată de intruziunea iresponsabilă a pajului Caragiale. În acest context peratologic, gestul marelui dramaturg este de o mare abjecție tocmai prin faptul că parodiază şi transformă în derizoriu parametrii arhetipali ai inițierii/trăirii erotice instituiți de cei doi protagonişti recunoscuți. Dacă într-un plan uman, lejeritatea capricioasă a femeii ar fi motivabilă, în nici un caz marele scriitor Caragiale nu avea nici o justificare pentru un comportament atît de ingrat, de Don Juan ieftin. Se verifică abia acum că a procedat astfel în mod deliberat, dintr-o *invidie meschină*, descalificantă, care se

Scanned with OKEN Scanner

pare că a funcționat – deși diferit – și din partea lui Maiorescu.

3. Detașarea restrictivă

Am enumerat doar cîteva aspecte "biografice" care cer o altă "lectură" evaluativă, asupra cărora aș dori să stăruim pe cît ne permit datele noi puse la dispoziție de publicarea acestui roman epistolar.

Dar, înainte de a coborî în detaliile cele mai turmentate ale dramei propriu-zise, să căutăm dîrele ce ne pun în contact nemijlocit cu suferințele teribile a două entități umane care, deși se doresc și se iubesc cu maximă ardoare, nu reușesc – din motive nu tocmai ușor de elucidat – să se mențină în starea de autonomie necesară pentru a putea întreține și continua raportul lor esențial. Oricît ar părea de paradoxal, cu toate avatarurile fenomenologice divulgate în modul cel mai brutal, dincolo de opțiunea sa definitivă pentru Veronica, *Eminescu păstrează în permanență o detașare restrictivă și o luciditate paranoică pe tot parcursul relațiilor veroniene, care aparțin comportamentului geniului*, în accepția dată acestui termen de Schopenhauer; el este capabil – ca individ marcat de auto-conștientizarea propriei genialități – să se sustragă "voinței oarbe de a trăi" și să-și contemple propria-i condiție, situîndu-se – cu toate consecințele dureroase ce decurg de aici – într-un *plan strict gnoseologic*. Într-o scrisoare nedatată, descoperim un fragment fundamental în care bisturiul autocunoașterii operează incizii și redeschide răni necicatrizate, exteriorizînd un strigăt de disperare mută,

Scanned with OKEN Scanner

aproape kierkegaardiană a unui subiect aflat la limita ontologică a autosuportabilității: "Îți vei fi aducînd aminte poate că-ntr-o scrisoare ți-am cerut iertare c-am îndrăznit a te iubi. Ştiam eu de ce-o cer. Ştiam prea bine că *fondul sufletului meu e dezgustul, apatia, mizeria*. Eu nu sunt făcut pentru nici o femee, nici o femee nu e făcută pentru mine, şi oricare ar crede-o aceasta, ar fi nenorocită. *Nu iubesc nimic pentru că nu cred în nimic* şi, prea greoi pentru a lua vreun lucru precum se prezintă, *eu nu am privirea ce înfrumusețează lumea, ci aceea care vede numai răul, numai defectele, numai partea umbrei*. Sătul de viață şi fără a fi trăit vreodată, neavînd nici un interes adevărat pentru nimic în lume, nici pentru mine însumi, *şira spinării e ruptă la mine, sunt moralicește deşălat*. Şi Dta mă iubeşti încă, şi Dta nu vezi că sunt imposibil, că-ți arunci simțirea unui om care nu e-n stare nici de-a-ți fi recunoscător măcar? Dă-mă uitării precum te-am rugat, căci numai uitarea face viața suportabilă".

Din aceste rînduri atît de amar pesimiste, se poate deduce că starea negativă este apanajul cunoaşterii ireversibile ce nu admite nici o "înfrumusețare" a lumii: şi a individului; eul cel mai adînc al poetului nu se lasă înşelat de simulacre zadarnice, respingînd motivările convenționale ale moralei tradiționale. Cînd ai atins pragul nihilismului superior – asemeni lui Nietzsche – nu mai există nici o rațiune pentru credință sau pentru iubire. Subiectul nietzschean abhoră orice principiu moral, fiind dincolo de Bine şi de Rău, adică în termeni eminescieni, "moralicește deşălat". Un suflet care a traversat toate stadiile "dezgustului, apatiei, mizeriei", experiind vidul

Scanned with OKEN Scanner

kierkegaardian, nu se opreşte să-şi mărturisească incapacitatea fiinţială de a mai crede în ceva sau de a mai iubi pe cineva. Nu este vorba de credinţa religioasă (cum s-a interpretat) şi nici de iubirea pentru Veronica (rămasă tot timpul intactă) ci de acea *golire a subiectului* de paleativele/măştile "înfrumuseţării" realităţii. Se simte aici acel suflet revoltat, acel protest titanian împotriva condiţiei ontologice exprimat cu acelaşi sarcasm şi în "Rugăciunea unui dac".

4. Rezidualitatea cognitivă

Emil Cioran, în textul ce mi-a consemnat pentru volumul *Eminescu e il romanticismo europeo*, recunoaşte că "Rugăciunea unui dac" l-a ajutat în tinereţe să "reziste tentaţiei" de a se sinucide, tocmai prin negaţia atît de violentă pe care poetul reuşeşte s-o comunice întrucît aceasta "emană" o "vitalitate intactă" şi un "prea-plin ce se întoarce contra lui însuşi". Exact în acest sens, sugerînd o "apoteoză negativă" se poate citi fragmentul din scrisoarea adresată Veronicăi. Ceea ce se comunică acolo nu se referă direct la biografia concretă a lui Eminescu în ordinea imediată a lucrurilor, ci se exprimă un *ce* rezidual, un prea-plin al eului cognitiv ce se manifestă eruptiv, excedentar, pîrjolind şi vidînd "terenul" biografic, adică scoţîndu-l din cauză prin abstractizare şi abstragere totală. De aceea, deşi poetul se dăruie visceral Veronicăi ca partener erotic absolut, el simte că nu poate să se livreze definitiv acestei relaţii oarbe şi că are o culpă gravă pentru că *ştiind* "natura" sa umană a atras-o într-o capcană fără de scăpare pentru

Scanned with OKEN Scanner

amîndoi: "Am atîta de expiat față de tine, şi desigur *vina mea cea mai mare este însăşi natura mea*. Este că un om greoi, nepractic, lipsit de toate a îndrăznit a iubi o floare drăgălaşă ca tine, *făcută pentru a trăi în lumină şi veselie*. Tristețea caracterului meu se reflectă şi asupra ta şi fără să voi, nenorocesc eu însumi pe unica ființă pe care-o iubesc din toată inima şi cu toată sfințenia". Apare aici o contradicție irezolvabilă între "natura" dată, ataractică, emanînd "tristețea caracterului" implacabil şi omul Eminescu ce o "iubeşte din toată inima şi cu toată sfințenia". Între condiția inexorabilă a celui care cunoaşte şi aspirația concretă a celui care doreşte, cu toate eforturile disperate depuse, nu există nici o cale de conciliere, astfel că poetul începe s-o îndemne pe parteneră să se *apere* de o iubire care nu i-a adus împlinirea dezideratelor ci, dimpotrivă, i-a cauzat numai supărări; dar se grăbeşte de fiecare dată să adauge că, în mod *obiectiv*, nici n-ar fi fost posibil alt traiect (mai fericit) al evenimentelor, dată fiind dubla sa identitate. Pe de o parte, în sine se manifestă acel *daimon* fatidic, indiferent la tot ce este lumesc ("cel ce nu e-n stare a se iubi pe sine, nu e-n stare a iubi pe nimenea") iar pe de alta, insul are un "organism" anatomic ce-l face să cadă "jertfă a instinctelor sale fiziologice împreunate c-o idee fixă". Între cele două ipostaze, *astrală* şi *carnală*, ale personalității eminesciene s-a purtat în permanență o bătălie surdă şi poetul este conştient de uzura iremediabilă produsă, atît lui cît şi celeilalte entități. Vectorii celor două tendințe opuse au condus la destrămarea ființei sale interioare şi singura soluție ce se oferă este *ruptura brutală*.

Scanned with OKEN Scanner

5. Ultra-religiozitatea nietzscheiană

În altă ordine, e important să stăruim asupra acestei naturi archeice, care se desprinde de tot ce este efemer, de tot ce se constituie ca biografie caducă, în sensul curent. Cînd poetul postulează, într-o scrisoare nedatată, detaşarea sa de lume ("nu cred nimic, nu sper nimic şi mi-e moraliceşte frig") şi de convenţiile tocite ale acesteia, un neofit poate înţelege – ceea ce s-a şi întîmplat – că poetul este un apostat şi nu crede în Dumnezeu. În realitate, el nu e nici credincios, nici ateu, ci ultra-religios, divulgînd acel nihilism nietzscheian din "Rugăciunea unui dac" care instituie o tensionare expresionistă a credinţei pînă la exacerbarea dictatorială a eului individual. Eminescu avea un sentiment religios excesiv, neîncăpător în tiparele dogmei creştine, fără ca prin această potenţare extremă a religiozităţii să se situeze în afara conceptului de creştinism; el nu e antireligios, ci doar dincolo de orice convenţie, în absolutul rarefiat al restricţiei conceptuale, unde manifestarea credinţei şi a moralei nu mai au aceeaşi determinare comună, nemăsurîndu-se cu instrumentele bagatelizate prin uzura cotidiană. La potenţialul său de trăire *întru* absolut, actul "îndumnezeirii" se realizează pornind din lăuntru, ca efect al interiorizării revelatorii: "Dumnezeu nu e în cer, nu-i pe pămînt, *D-zeu e inima noastră*. Am înţeles că un om poate avea totul neavînd nimic, şi nimic avînd totul". Viziunea sa este apropiată de aceea a lui Lucian Blaga, atingînd aceeaşi cotă metafizică. Eminescu este un spirit liber ca şi Nietzsche

Scanned with OKEN Scanner

şi sentimentul său religios nu se poate referi, în afara sa, la nici un Dumnezeu care să se sprijine pe motivaţia constitutivă a religiozităţii tradiţionale. Pentru asemenea indivizi exigenţa religiozităţii este deasupra oricărei religii ce se integrează diverselor confesiuni, transformîndu-se în "forţa eroică a propriei fiinţe". Tocmai prin dedicarea tuturor eforturilor sale unui salt cultural/estetic, existenţa lui Eminescu are ceva eroic ca şi în cazul lui Nietzsche.

6. Tropoţel şi Poţoţoni

Ca o consecinţă a manifestării ireconciliabile a acestei *duble* naturi, reacţiile indiviudale sunt extreme, inflexibile faţă de slăbiciunile fireşti ale sufletului şi ale corpului; Eminescu nu o va disculpa niciodată pe Veronica pentru gestul ei frivol de a se fi lăst prinsă în jocul amoros cu I. L. Caragiale. Dacă vrem să construim trama acestei aventuri exemplare – ca iniţiere erotică, trebuie să ne imaginăm reperele esenţiale: tînărul student se intersectează destinal cu tînăra şi fermecătoarea femee la Viena şi, nemotivat, aceştia se îndrăgostesc fulgerător unul de altul. Fără să cunoaştem deocamdată pînă la ce punct a ajuns *apropierea* dintre cei doi, este de presupus că relaţia lor arhetipală nu a rămas la stadiul platonic, căci din scrisoarea din 12 noiembrie 1878, adresată de Veronica lui Eminescu înainte de decesul soţului ei, aceasta îl numeşte "al meu iubit Tropoţel", "petit bébé", "méchant Titi", "gentil gamin" etc., limbaj amoros ambiguu ce se stabileşte numai între doi amanţi deja rodaţi printr-o relaţie concretă mai îndelungă. Conform

Scanned with OKEN Scanner

corespondenței, această situație nouă se "oficializează" și se "stabilizează" după august 1879 (adică după decesul lui Ștefan Micle), pînă în primăvara lui 1880, cînd apelativele din scrisori divulgă tensiunea afectivă și intimitatea neascunsă. Eminescu începe sobru ("Scumpă amică", "Draga și dulcea mea amică", "Dulcea și mînioasa mea amică"), și apoi intimizează ("Măi Poțoțoni", "Dragă și dulce Nicuță", "Măi îngerașule", "Dulce și dragă Cuță") ca la sfîrșit să se răcească ("Draga mea copilă", "Doamnă", "Stimabilă Doamnă și respectata mea amică"). La fel, Veronica se livrează fără complexe intimității ("Cher Titi", "Mițicule iubit", "Mițule iubit și al meu scump și drăgălaș", "Miguel Eminescu de Ipoteşti", "dulcele meu amant și fiitor bărbățel", "scumpul meu Tropoțel") sau devine retractilă și ironică ("Domnul meu", "Domnule Eminescu", "Monsieur Eminescu") după cum urcă sau coboară barometrul capricios al sentimentelor. Dincolo de faza aurorală (iubirea ocultată din rațiuni de convenționalitate socială), se pot observa încă două stagii ale raporturilor amoroase ale acestui cuplu modelizant: 1. faza plenitudinii (august 1879 – 9 aprilie 1880) și 2. faza reconcilierii (23 decembrie1881 –13 februarie 1883), între care se intercalează episodul "Caragiale" (9 aprilie 1880 – 23 decembrie 1881). Eminescu se îndrăgostește inițial, la Viena, de o femee-prototip ce-i excită inspirația, aceasta fiind în continuare pentru el o Beatrice frivolă care-i provoacă stări de pur extaz dar și de sarcasm vitriolant; ea este etalonul posibli al iubirii ideale dar ca femee căsătorită nu se poate dărui în întregime, înfrînînd freudian dorințele poetului. În cea de-a doua

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
LITERE

Scanned with OKEN Scanner

fază, cei doi îndrăgostiți devin amanți "oficiali" şi construiesc plini de optimism proiecte matrimoniale, cu toate incompatibilitatea vădită a naturilor lor contradictorii. Modul auster şi introvertit al lui Eminescu, ca şi testul amînării la care o supune involuntar pe prea curtata Veronică, o fac pe aceasta să se lase ademenită de mrejele perfide pe care i le întinde pajul Caragiale şi, din cochetărie/prostie, cade fatal în sperjurul infidelității. Dîndu-şi seama de actul de ingratitudine pe care l-a comis şi oripilată de oroarea vulgarității, Veronica îi "mărturiseşte" cu mare curaj eroarea enormă şi aşteapă "iertarea" poetului, solicitîndu-i abil gestul cavaleresc de a-i apăra onoarea compromisă. Deşi conştient de postura extrem de penibilă la care a fost expus, Eminescu îi cere satisfacție în mod public "canaliei" de Caragiale, dorind să-l provoace la duel pentru că nu-i înapoiază scrisorile de amor amantei după ce aceasta l-a abandonat. Dincolo de toată bravada Veronicăi în a-şi asuma culpabilitatea ("Mă întreb dacă vei avea tu în sufletul tău atîta generozitate să ierți o *vină mărturisită*"; "Da, *am voit să mă înşel pe mine însumi* şi prin o prostie, am voit să cred că te-am uitat"; "aşa a fost să fie, era scris, era destinat"; "Tu crezi că regret pe d. C. Te înşeli, *regret ce-am făcut*" etc.) şi dincolo de apelativele jignitoare la adresa lui Caragiale ("Domnul Cutare", "arhicanalie", "spion", "să-l lăsăm dracului") putem observa cum femeea "inocentă" ştie să răsucească sadic – şi atunci cînd nu este nevoie – stiletul perfid al geloziei în inima bărbatului înşelat, ceea ce-i provoacă acestuia o stare perpetuă de tortură, întreținîndu-i obsesia unei gelozii maladive.

Scanned with OKEN Scanner

7. Metafizica geloziei ineluctabile

Într-adevăr, în afara afirmării unei iubiri arhetipale – în accepția inițiatică – pentru *inegalabila femee*, sentimentul exacerbat al geloziei instituie cele mai intense pulsiuni de vitalitate în protagoniști ce fac, fiecare în parte, ca această corespondență să fie citită pe nerăsuflate, infuzînd acea plăcere a lecturii, determinate doar de agonismul trăirii autentice, distrugătoare. Deşi actantul genial se sustrage implicării directe în experiența erotică, comițînd un prim hybris, totuşi *dorința* sa ardentă de a se proba şi în actul trăirii complete depăşeşte limita "suportabilității", înfăptuind astfel un al doilea hybris. Intensitatea pendulării între cele două atitudini extreme se poate măsura prin urmărirea metamorfozărilor actanțiale; poetul este alternativ cînd *amantul absolut* ce-şi proclamă dragostea absolută pentru femeia "unică" destinată, cînd bărbatul ridicol, bolnav de gelozia reală sau imaginară. Textul scrisorilor variază în funcție de conținut: erotic cînd se înroşeşte de curentul infra-sentimentului amoros, inducînd un excedent în întreaga rețea discursivă, cînd se înnegreşte de influxul negativ al dubitării şi al neîncrederii, amplificate la proporții metafizice. Metafizica amorului absolut are drept corolar imediat o metafizică a geloziei ineluctabile. Dacă Eminescu nu s-ar fi îndrăgostit în mod inevitabil de Veronica şi aceasta nu l-ar fi înşelat cu Caragiale, probabil că *biografiile* lor erotice nu ar fi căpătat dimensiunea categorială şi nu ar mai fi fost alimentate cu acea *combustie mitică regeneratoare*.

Scanned with OKEN Scanner

8. Atitudinalul misoginic

După cum se constată – eu însumi constat cu stupoare crecîndă – se autoscrie acest discurs despre Eminescu îndrăgostit şi deşi aş fi dorit să-i aduc Veronicăi cele mai mari elogii, fiindcă *a existat* şi angajarea ei în iubire nu a fost mai puţin profundă şi mai puţin tragică decît cea a Poetului, m-am surprins că mă transform pe nesimţite într-un inchizitor retrograd ce-i refuză părţii feminine (era să zic "slabe") dreptul la opţiunea erotică şi la comportamentul arbitrar. Deşi, deja de la Medeea încoace, avem dovada că feminitatea este mai complexă şi mai angajată sacrificial în dragoste, totuşi ni se pare obligatoriu să eludăm imoralitatea specifică bărbatului ce-şi revendică o hegemonie posesivă, documentată de o istorie falsificatoare. Fără să adúc argumente suficiente, am trecut de partea actantului eminescian, dilematizînd spontan reacţia acestuia la episodul Caragiale prin pactarea cu un atitudinal misoginic. Desigur că este înscrisă în gena ereditară masculină această condamnare aprioricâ a infidelităţii şi iată, m-am grăbit şi eu să folosesc un termen punitiv din pornire, ca orice mascul ce-şi apară casta, deşi se presupune că nimeni nu-i putea interzice Veronicăi să renunţe la incomodul şi "imaturul" Eminescu şi să-l aleagă firesc pe mai pragmaticul/postmodernul Caragiale. Ar fi fost ceva în firea lucrurilor, aşa cum, de exemplu, Lou von Salomé a trecut de la Rilke la Nietzsche sau Sibilla Aleramo de la Dino Campana la Salvatore Quasimodo, de ce nu i s-ar concede şi Veronicăi Micle liberul arbitru să treacă de la Eminescu la Caragiale? Nu

Scanned with OKEN Scanner

cumva din cauza mitizării într-un singur sens, am considerat normal să acuzăm autonomia erotică a iubitei lui Eminescu (din nou am polarizat sensurile fără să vrem!) în loc să-i acordăm şi ei, sărăcuţei, circumstanţe atenuante? Pasiune frenetică şi sentiment autentic, teamă şi amînare, tandreţe şi sarcasm, fidelitate şi trădări, reconcilieri defulante, mizerie cotidiană şi boală, iată doar cîteva dintre "argumentele" acestor scrisori întretăiate ce întreţin gîfîiala amoroasă a lecturii neîntrerupte, pe care am trăit-o cu toţii!

9. "Să fii a mea oricum aş trăi şi oriunde"

Din documentele existente, prima scrisoare amoroasă îi aparţine lui Eminescu şi datează in 30 august 1876, fiind intitulată siropos romantic "Dulcea mea amică". Aceasta nu ne proiectează încă în zbuciumul abisal în care se vor zbate cele două fiinţe, animate la unison de aspiraţia reîntregirii androginice. Nici nu ne conturează esenţa reală a tramei erotice. Mai degrabă luăm vagamente cunoştinţă cu trucuri amoroase şi alintări focoase, ale unor amanţi ascunşi ce se îmbie la un act natural, necenzurat de febrilitatea trăirii intelectuale şi de curiozitatea pervers-maladivă a celorlalţi. Poetul recurge la strofe "afosidiace", în care "teiul" îi aminteşte "ochii" iubitei, solicitîndu-i un "portret bun", "unul fără coafiură înaltă, pe care capul tău cel mic să ocupe proporţiile lui proprii, căci numai pe acestea le iubesc". De asemenea, îi transmite un "sărut" concupiscent, ca un simulacru al unei posesii complete ("îţi sărut mîinile fără mănuşi, ochii fără ochelari, fruntea fără pălărie şi picioarele fără

Scanned with OKEN Scanner

ciorapi") şi ca o confirmare a discursului corporal împlinit. Actul sărutului implică un acces total la autenticitatea corporalităţii în sens actual, cumulînd conotaţiile unei acuplări ocultate.

Să ne imaginăm scena întîlnirii tînărului faustic cu frumoasa femeie la Viena ca un act de iluminare, nu altfel decît acela celebru al revelaţiei arhetipale cînd Dante o întîlneşte pe Beatrice pe Ponte Vecchio, la Firenze. Nu este altceva aici decît sentiment pur şi aspiraţie intensă; poetul are revelaţia descoperirii acelei părţi feminine, a acelei jumătăţi mitice spre care tînjeşte fiinţa sa cît timp se manifestă în scurtul popas existenţial. Bănuim că poetul nu se acuplează imediat cu Veronica, pentru această ipostază el avînd la îndemînă (ca şi Ion Barbu mai tîrziu) atît de rîzătoarele "Milly" cu care se întreţine în plimbări bucolice în jurul Berlinului. Dacă aceasta i s-ar fi dăruit de la început, adică din momentul vienez, atunci poate că toată producţia orfismului iniţial ar fi lipsit sau ar fi fost ceva mai concretă în ordinea îndrăznelii amoroase. Nu voi încerca acum să refac un spaţiu biografic pe care-l putem reconstitui numai recurgînd la textele poetice, dar nu pot face abstracţie de fragmentul de scrisoare neexpediată, aparţinînd aceleiaşi perioade (ianuarie-iunie 1876) în care actantul amoros îşi exprimă insatisfacţia pentru trecerea de la stadiul platonic la acela corporal: "În orice caz, pîn-a te cunoaşte puţin numai, simţămîntul meu nu era cu mult deosebit de acela dintre Amor şi Psyche, *d-ta erai o idee în capul meu şi te iubeam cum iubeşte cineva un tablou*. După ce *singură ai voit altfel* şi-ai făcut din visul meu un capriţ al d-tale, nu mai putea rămînea astfel pentru că nu mai sunt nici de 16

ani, nici de 70. Ei bine, ce-ai binevoit d-ta a face din mine?" Cedîndu-i, tînăra femeie se expune enorm, întrucît bărbatul se vrea unicul deținător al ființei ei integrale şi nu este de acord cu "rolul de Cicisbeo" care trebuie s-o împartă cu "Menelaos" (soțul încornorat). Neînțelegînd situația extrem de delicată a Veronicăi (îndrăgostită pustiitor de el, dar şi soție de rector şi mamă a două copile), Eminescu se comportă egoist – în conformitate cu aspirația absolutizantă a eroilor romantici – condiționînd raporturilor printr-o imposibilă ruptură: "Reîntoarcere din parte-mi nu e decît c-o unică condiție. Aceasta e să împarți soarta rea în care trăiesc eu, *să fii a mea oricum aş trăi şi oriunde*". Faptul că Veronica nu va putea să îndeplinească voința dictatorială a unicității erotice ce repartizează rolurile în amorul absolut şi dirijează eroii către un deznodămînt tragic, va trasa de pe acum consecințele cunoscute. Eminescu va fi tot mai retractil, construindu-şi acea atitudine superioară prin comprehensiune generoasă, răspunsurile lui devenind mai focoase sau mai evazive în funcție de sinuozitățile şi umbrele ce au conturbat confruntarea permanentă dintre eul absolut şi cel exitențial. El va fi tot timpul obsedat de femeia care să-i aparțină în mod exclusiv şi va fi obligat să admită – în acelaşi timp – că nu are mijloacele materiale pentru a-i impune ruptura exemplară. Auto-verificîndu-se şi în alte încercări erotice, se va fixa totuşi la Veronica, simțind că îi este predestinată şi, cu toată profunzimea actului său de iubire, va conserva în permanență o anumită distanțare pentru a se apăra de vulgaritatea vieții comune în doi. Se

Scanned with OKEN Scanner

pare că cu cît este mai atras de aceasta, cu atît mai mult va amîna regăsirea în act.

10. Felix culpa

După explozia iubirii neobstrucționate de convenții și nespionate de invidioși, de după decesul lui Ștefan Micle (toamna 1879 – primăvara 1880), va urma o stază dureroasă; înșelată în așteptările ei matrimoniale și excitată de virusul feminin al răzbunării, Veronica încearcă să-l pedepsească sau numai să-i trezească gelozia, cochetînd cu Caragiale în vara anului 1880. Alunecarea ei în relația cu ingratul Caragiale – cînd Eminescu are îndelungi absentări – este un gest de slăbiciune feminină, o tentativă disperată de a-și recăpăta liberul arbitru și autonomia, cînd se simte invadată irepresibil de pulsiuni erotice răvășitoare către Eminescu. Mai degrabă, în gestul ei frivol, recunoaștem încercarea femeii superioare de a se elibera de obsesia unei iubiri viscerale, căreia trebuie să i se sustragă violent pentru a-și menține echilibrul psihic și corporal. Îndrăzneala ei de a opta pentru uşuraticul Caragiale se soldează însă cu un eșec fatal. Pe de o parte intuiește trivialitatea actului comis și se întoarce, cu conștiința încărcată, către Eminescu, iar pe de altă parte simte că a comis ceva ireparabil. Complexitatea comportamentului ei nu poate fi tranșată în mod simplificator; desigur din exces de rafinatețe, ea crede că se răzbună prin Caragiale pentru afrontul de a nu-și fi împlinit dezideratul matrimonial. Mărturisindu-și culpa în întregime față de acesta, ea are speranța că-l va putea

Scanned with OKEN Scanner

recupera, fără să înțeleagă resorturile şi complexele teribile ale bărbatului trădat. În perioada decembrie 1881 – februarie 1883 are loc momentul de maximă al arderii erotice dintre cei doi combatanți, adică are loc o *reconciliere* dorită şi suferită profund de ambii protagonişti. Eminescu a traversat cu mare dificultate perioada de ruptură, dar şi-a macerat interior sentimentul, auto-culpabilizîndu-se pentru faptul de a nu-şi fi onorat promisiunile matrimoniale față de Veronica; aceasta s-a auto-exorcizat prin infidelitatea comisă şi acum se implică toată în acțiunea recuperatorie, avînd curajul diabolic de a-l persuada pe Eminescu să-i ceară satisfacție amantului ei (Caragiale) pentru că acesta nu-i restituise scrisorile amoroase pe care le primise de la ea. Precum personajele camilpetresciene, slabe, fără simțul ridicolului, Eminescu îl apostrofează public pe intrus şi o sfătuieşte pe infidelă cum să se comporte cu fostul ei amant (să-i solicite în scris restituirea scrisorilor, să nu-l mai primească în vizită etc.), dînd dovadă în mod paradoxal de o noblețe excesivă. Umilindu-l în acest fel, femeia nu-şi dă seama (sau poate că îşi dă dar nu ezită să se răzbune!) că i-a alimentat acestuia o *gelozie maladivă* care va creşte permanent şi care va provoca reacția indepărtării lente dar definitive. Anul 1882 este anul cel mai fericit al celor doi amanți. Veronica îi dăruieşte liniştea creatoare ("liniştea perfectă") pentru a finaliza "Luceafărul": "E de-o linişte perfectă, Veronică, e senin ca amorul meu împăcat, senin ca zilele de aur ce mi le-ai dăruit". Iată că transpare de aici ideea că poetul şi-ar fi ogoit gelozia şi şi-ar fi "împăcat amorul";

Scanned with OKEN Scanner

printr-un act suprem de iubire a putut să se detaşeze, ca subiect implicat, şi s-a situat mai presus de sentimentul chinuitor al geloziei. Această stare de contemplaţie senină, binefăcătoare, va fi abandonată repede şi germenii îndoielii vor fi mai puternici, instaurînd ruptura. Îndepărtarea definitivă de femeia iubită îi va fi fatală lui Eminescu, declanşîndu-i criza de nebunie pe 28 iunie 1883.

Cine a fost mai sincer şi mai profund în această iubire arhetipală este greu de spus, dar cea care a suferit mai mult se pare că a fost Veronica Micle. Ea a simţit mai acut decît Eminescu (acesta putînd fi suspectat uneori de o retorică defensivă) tragismul angajării individuale într-un raport catastrofal şi se exprimă mai autentic, cu tandreţe sau violenţă, în tentativa crispată de a se salva din propria-i capcană. De aceea Veronica apare mai vie şi mai profundă; cînd îl mîngîie sau îl ceartă, îl absolvă sau îl insultă, îl provoacă sau îl ademeneşte, îl disprețuieşte sau îl urăşte, îl pune în situaţii penibile sau îi procură linişte paradisiacă, îl incită la scris (cerîndu-i poezii) şi-i alimentează combustia genialităţii. Cînd nu mai există "seninul zilelor de aur" dăruit de Veronica, Eminescu se dezacordează, se înmoaie, se degradează, înnebuneşte. În diagrama creaţiei lui, ea a funcţionat ca un factor providenţial, înteţindu-i *tonus*-ul vital şi întreţinîndu-i creativitatea.

Fără Veronica, Eminescu ar fi fost probabil altfel, mai sărăcit afectiv şi poate mai puţin realizat ca poet; aceasta este achiziţia cea mai importantă cu care rămînem după parcurgerea acestor epistole despre viaţă

Scanned with OKEN Scanner

şi despre moarte. Veronica Micle recuperează o valoare nouă, din perspectiva relevată de scrisori, şi devine femeia benefică, modelizantă ce se înscrie în relieful esențial al literaturii româneşti. Ea este comparabilă cu marile figuri feminine ale literaturii europene, cum ar fi Lou von Salomé sau Sibilla Aleramo; în mod firesc, i se cuvine o reconsiderare esențială şi o altă situare valorică în contextul dat.

Scanned with OKEN Scanner

II

Scanned with OKEN Scanner

TREI EMINESCOLOGI:
D. CARACOSTEA, G. CĂLINESCU, D. POPOVICI

I.

Editarea cursului lui Dumitru Popovici despre **Eminescu** din 1948 este importantă de două ori: o dată, pentru că pot fi oprite să mai apară studii eminesciene pornindu-se de la el, fără ca totdeauna să fie semnalat acest lucru şi, în alt mod, pentru fertila discuție ce se poate deschide prin cunoaşterea de către toți a acestui text apocrif. Chestiunea de justiție asupra eventualelor pseudo-împrumuturi de idei o vom lăsa deschisă, rămînînd ca pe parcursul problemelor să le semnalăm de cîte ori va fi cazul. Ceea ce este esențial se leagă tocmai de modalitatea abordării, de metodologia desfăşurată în vederea cuceririi poeticii eminesciene. Elev al lui Caracostea, D. Popovici fuzionează în cercetarea sa metoda structuralistă a acestuia cu o perspectivă istorică asupra momentului literar. Desigur că ar fi interesant de editat şi cursul anterior *Eminescu în critica şi istoria literară română* pentru o mai clară poziție față de premergători a cercetătorului şi bineînțeles pentru o

Scanned with OKEN Scanner

delimitare exactă a metodei sale. Dar cum se delimitează totuşi D. Popovici în raport cu critica anterioară? Rigoarea sa selectează elementele de bază ale unor curente sau personalităţi critice, prin rezultatele la care au ajuns avînd ca obiect opera eminesciană. Carenţa de substanţă a gherismului (a criticii sociologice în genere) constă tocmai în accentul pozitiv pus pe social, de aceea, priņ "adoraţia trecutului" şi predilecţia pentru fantastic, Eminescu va părea restrictiv pentru o asemenea abordare. Trecînd peste impulsurile tainiste ale poporanismului, Ibrăileanu face mai mult critică aplicată, întemeind studiul formalist în critica română prin sincronism cu critica formalistă rusă. Prin raportarea la teoria abstractă a geniului schopenhauerian, critica maioresciană se divulgă fundamental idealistă şi refuzul faţă de istorie îl va conduce pe discipolul acesteia care este Mihail Dragomirescu la rezultate de-a dreptul hazardate. Semănătorişti Scurtu şi Chendi urmăresc un *evoluţionism* al operei artistice, dar sunt importanţi, tocmai de aceea, pentru cercetarea şi editarea operei postume. Critica impresionistă lovinesciană nu se adecvează substanţei filosofice a poeziei eminesciene, rămînînd total artificială. (În paranteză fie spus, E. Lovinescu a fost total refuzat de cîte ori a fost vorba de a analiza o operă literară cu profunzimi filosofice: Eminescu, Ion Barbu, Lucian Blaga, Al. Philippide etc.). Dar cel mai greu de glosat apare însuşi exegetul *născut* al poetului naţional. Spontaneitatea talentului critic şi fantezia creatoare ale lui Călinescu pun în derută pe D. Popovici, care-l divulgă astfel pe marele

Scanned with OKEN Scanner

critic ca pe un "sclav al impresiei imediate", fapt ce ar "duce la cea mai autentică critică impresionistă. " Intuiția creatoare a lui Călinescu urmează însă unei aprofundări îndelungi erudite a operei - documentare şi contemplare - astfel că lipsa unei "analize formale" devine secundară. Descoperind sau inventînd substanța "unică" a operei, poți să laşi altora plăcerea identificării procedeelor formale. "Impresionismul" călinescian se bazează totuşi, după cum recunoaşte D. Popovici, pe "cunoaşterea adîncă a operei eminesciene", fiind caracterizat prin "lărgimea de orizont". În fapt, de ce e alarmat D. Popovici, dacă nu de gestul iconoclast al geniului critic: "Călinescu este dominat de pasiuni şi lucrează sub impulsul fobiilor. Iconoclast, dînsul se ridică împotriva a tot ce s-a *lucrat anterior* (s. n.) în domeniul acesta al cercetărilor, dar nu rareori i se întîmplă să se ridice şi împotriva propriilor păreri, ceea ce de altfel găseşte un punct de sprijin în tratatul său de metodologie literară. (Aici D. Popovici se arată maliţios, prefăcîndu-se a nu pricepe motivarea estetică dată de Călinescu *mobilității* în receptarea operei de artă.) Mai importantă însă - continuă polemic seriosul profesor - decît această frondă pe linia exegezei este atitudinea sa față de opera poetului. În ultima analiză, Călinescu se ridică împotriva acestei opere. Ceea ce îl interesează nu este Eminescu, *poetul de o înaltă conştiință artistică* (s. n.), cel care a dat formă atît de desăvîrşită operei sale, ci *spiritul în permanentă ebuliție* (s. n.) căruia i se datoresc bogatele proiecte de opere, mai mult sau mai puțin apropiate de forma desăvîrşită. "Ca şi pe G. Ibrăileanu, pe D. Popovici îl deranjează valorificarea

Scanned with OKEN Scanner

fragmentelor "în dauna operei definitive". Există aici acea atitudine de profesori pioşi care se arată speriaţi de faţa ascunsă sieşi a geniului (adeseori *monstruoasă* - la modul creator), ce poate să le strice o *anumită* imagine clasicizată pe care şi-au construit-o asupra lui Eminescu.

Sublinierile noastre din citatul aparent polemic al lui D. Popovici indică în fond o delimitare metodologică. E clar că D. Popovici va fi preocupat de personalitatea "poetului de o înaltă conştiinţă artistică", selectînd argumente şi textele posibile care să contureze profilul senin clasic al lui Eminescu şi fugind de manifestările "spiritului în permanentă ebuliţie", ce se poate revărsa turmentat în tipare haotice, neraportabile la un concept cunoscut. Într-o parte este vizat formalismul iar în al doilea rînd falsul "freudism" la care ar fi ajuns Călinescu în analiză. Sprijinindu-se pe modalitatea structuralistă a studiilor lui Caracostea asupra lui Eminescu, D. Popovici nu scapă ocazia să clarifice prin aceasta însăşi metodologia sa. Caracostea aplicase *critica genetică* pentru dezvăluirea potenţelor creatoare ale personalităţii eminesciene şi în continuarea acesteia - *analiza formală* a operei poetice. Revelarea unei erezii metodologice este binevenită şi intolerantă: "În concepţia lui Caracostea, noţiunea de formă are însă o accepţiune bine definită. Ea nu este gîndită ca ceva aparte de noţiunea de fond: *cum se pronunţase pe vremuri Maiorescu şi cum continuau să creadă, sub influenţa lui, criticii români.* (s. n.). Forma şi fondul sunt o *unitate ce nu se poate disocia* (s. n.) şi dacă totuşi se poate vorbi în mod izolat de formă, ea este concepută numai ca modalitatea sensibilă a unităţii artistice.

Scanned with OKEN Scanner

Analiza se aplică aşadar în mod exclusiv elementelor de ordin formal: fonetica, morfologia, lexicul şi sintaxa încetează de a fi simple categorii gramaticale, ele devin mijloace stilistice." Iată în fond viziunea *unicei structuri* a operei de artă, deloc în afara esteticii moderne. Se poate riposta că la Caracostea (şi deci şi la D. Popovici) era mai mult vorba de susţinerea unor demonstraţii structurale şi nu de organicitatea actului creator sub care îl receptează estetica nouă. Oricum ar fi, această organicitate în cazul operei eminesciene ese strîns relevată de Caracostea şi demonstrată riguros de D. Popovici. Această reală problemă a făcut obiectul unor pseudocritici nu prea îndepărtaţi care îşi făceau un prim drept de invenţie şi descoperire. Deci, nimic nou sub soare! O idee distinctă privind metodologia critică în general e şi aceasta: *nu există critică decît în măsura raportării la piscurile clasice.* Criticul care nu s-a preocupat de Eminescu denotă un flagrant complex de inferioritate şi autoritatea lui se bazează, în primul rînd, pe rezultatul acestei tentative. E curios, dar, cu excepţia lui Lovinescu, marea critică românească *nu a putut* să ocolească opera eminesciană. Prin confruntarea realizată s-au constituit principii, concepte şi metode critice, curente şi şcoli ce-şi revendicau doctrine mai mult sau mai puţin ştiinţifice. Iată-l pe D. Popovici evidenţiind posibilităţile *ştiinţei literaturii* prin referinţa la Eminescu, disociind între organic şi artificial în metodologie, remarcînd paradoxul metodei exclusiviste. Pentru profesorul de la Cluj, metoda trebuie să fie un instrument de percuţie invizibil, D. Popovici arătînd aproape oroare faţă de *schematizarea metodologică.*

Scanned with OKEN Scanner

Concepția conform căreia se întreprinde investigația critică "trebuie să rămînă factorul intern care compulsează, organizează și analizează; ea nu trebuie să invadeze zgomotos opera; așadar, ea nu trebuie să fie expusă, ci dedusă". Este interesant de observat că D. Popovici a fost subordonat adesea direct lui Caracostea sau afiliat *dogmatismului științific*, făcîndu-se caz de o presupusă rigiditate metodologică. Realitatea este că lucrurile stau invers. Prin maleabilitatea aplicării principiilor, prin scrupulozitatea adecvării la obiect, D. Popovici este poate cel mai apropiat exeget de metoda călinesciană. Idiosincrazia pe care o arată față de Călinescu, derivă în cea mai mare parte tocmai din anumite consonanțe metodologice. La Călinescu găsim ilustrarea excepțională a supunerii la obiect (fără să se facă prea mult caz de instrumentul folosit) în sensul cerut de D. Popovici însuși. Prin exegeza călinesciană ne aflăm dintr-o dată urcați pe vîrful piramidei, fără schele, amețiți de panorama ce ne-a fost deschisă. Ceea ce-și putea permite aceasta, însă, nu-i stă la îndemînă scrupulosului profesor D. Popovici, astfel că polemica sa devine un act de exteriorizare admirativă. Este admirația talentului în fața geniului. Căci D. Popovici ironizează pe rînd încercările de dogmatizare științifică a interpretării operei eminesciene datorate succesiv unor Gherea, Dragomirescu și Caracostea. Trecînd la particularizări, el extinde concluziile la metoda critică. Gherismul legat de concretul social reprezintă o ilustrare a pozitivismului filosofic. Discipolii unei asemenea critici sunt "spirite ispitite de realitate, făcute să construiască în concret și simțind *trebuința*

Scanned with OKEN Scanner

certitudinilor ştiinţifice (s. n.). De aceea, ei caută în studiul omului şi al mediului punctele de reazim pentru o interpretare ştiinţifică a operei literare şi critica lor are veleităţi ştiinţifice". Combătîndu-l pe Gherea, Dragomirescu nu ajunge nici el, deşi în alt mod (refuzînd punctul de vedere istorist şi aplicînd unul metafizic totalitar), decît tot la o ştiinţă a literaturii. De la sociologie la estetica mormativă pură este cale lungă, însă ea a fost parcursă direct de la o generaţie la alta. Caracostea va disocia cel mai clar în polemica sa cu Dragomirescu, apropiindu-se cel mai mult de viziunea modernă a criticii călinesciene şi de fapt de a lui D. Popovici, care-l interpretează astfel: "istoria literară tăgăduieşte esteticii idealiste îndreptăţirea de a construi o ştiinţă a literaturii, după cum tăgăduieşte orice *posibilitate de construire a unei ştiinţe a artei*. (s. n.). Creaţiune strict individuală, opera de artă se sustrage posibilităţii de a fi contemplată pe plan ştiinţific. Arta presupune afectivitatea şi individualul, în timp ce ştiinţa presupune raţiunea şi generalul. O ştiinţă a artei ar fi un nonsens, ar fi convingerea absurdă că pot fi reduse la unitate două noţiuni contradictorii". Iată precepte deloc necălinesciene. Că D. Caracostea a ajuns el însuşi în legătură cu Eminescu la acea "Literaturwissenschaft" de la sfîrşit, nu e altceva decît ilustrarea paradoxului metodologic despre care am amintit. După concepţiile critice folosite, D. Popovici vede trei direcţii de abordare a operei eminesciene: după calitatea ideii, după ineditul sentimentului şi după arta expresiei. Vom vedea că deşi el pune accent pe structura formală (adică pe arata expresiei), în aplicarea practică va reuşi o bună sinteză a acestor trei direcţii. Eminescu va fi analizat ca un poet de natură

Scanned with OKEN Scanner

titaniană (deci ca idee şi sentiment) a cărui resemnare îl îndrumă spre armonia formelor clasice (deci ca artă a expresiei), dionysiacul organic fiind domolit în apolinicul expresiei. Subordonîndu-şi cercetarea unei discipline istorice, D. Popovici include aici şi perspectivele literaturii comparate, dar are în vedere în primul rînd componenţa interioară a unor factori individuali. Într-un cuvînt, se realizează transcenderea factorilor istorici prin funcţiile creatoare ale individualităţii artistice. Rămîne să urmărim aplicarea subînţeleasă a acestei metodologii în tratarea vieţii şi operei lui Eminescu.

Înainte de aceasta, însă, este bine să intrăm puţin în analiza celor mai importante exegeze eminesciene, anterioare cursului lui D. Popovici, pentru a percepe mai exact admiraţiile sau idiosincraziile sale. Aceste exegeze luate împreună epuizaseră aproape obiectul lor, complinindu-se reciproc. Este desigur vorba de D. Caracostea - îndrumătorul direct al lui D. Popovici şi de G. Călinescu - asupra căruia verva plemică a lui Popovici s-a arătat atît de personală. După ce vom analiza cele două opere fundamentale de exegeză eminesciană (a lui Caracostea şi a lui Călinescu), vom reveni la cursul din 1948 al lui D. Popovici. Nu cumva cercetătorul clujean s-a vrut o sinteză personală a celor două spirite de cercetare atît de *dogmatice* în felul lor propriu, de a se aplica asupra operei poetului naţional? Nu cumva atitudinea sa polemică vrea să fie un act de distanţare prin afinităţi? În final, revenind la cercetarea lui D. Popovici (dacă va mai fi cazul), vom putea să concluzionăm asupra acestor anticipări.

Scanned with OKEN Scanner

II

Deci, întrucît exegeza lui Popovici urmează îndeaproape direcții metodologice şi sugestii ale profesorului său, este necesară întîi o reactualizare a studiilor lui D. Caracostea asupra lui Eminescu. Există în critica literară românească o manie de neînlăturat; ridicarea unui prestigiu sau a unei autorități uitate duce la surparea alteia deloc mai prejos. Căci D. Caracostea, deşi aparent cu mari defecte în planul cultural şi politic, nu este chiar atît de rebarbativ pe cît s-a părut şi perceptele sale critice, fie şi numai teoretice, surprind un nucleu atît de actual încît doar reeditarea sa ar fi de-ajuns pentru înlăturarea multor idiosincrazii. *Personalitatea lui M. Eminescu, Creativitatea eminesciană şi* în bună parte *Arta cuvîntului la Eminescu* sunt contribuții exegetice a căror ignorare divulgă o simplă atitudine de umoare. În fond, o întemeiere "ştiințifică" mai apropiată de obiectul cercetării însăşi nu există în critica literară românească. D. Caracostea modernizează istoria şi critica literară reîntorcîndu-le sau, de fapt, propunîndu-le din nou, pentru adîncirea operei literare, *analiza comparată a formei,* adică a *structurilor intuitive* selectate de scriitor pentru a-şi exterioriza talentul. El încerca să descopere "estemele" limbii literare româneşti. Dar, pînă a ajunge la un sistem formalizat, impulsurile sale estetice sunt bazate pe cea mai pură intuiție şi argumentate cu cea mai înalta erudiție. Sugestii pentru o istorie literară există din plin la el, astfel că D. Popovici nu face decît să le sintetizeze şi să le dea o viziune ceva mai puțin pedantă. În studiul "Personalitatea lui M. Eminescu", D. Caracostea indică posibilele direcții

Scanned with OKEN Scanner

de urmat pentru construirea unei biografii structurale. În centrul atenției biografului trebuie să se afle "personalitatea" autorului, înțeleasă în sens de *potență creatoare*. Asemeni unei roți cu spițe uriașe, aceasta va polariza în jurul ei toate amănuntele capabile să *nască* și să *explice* opera. "Ca biografia să se închege într-o icoană totală și liniile ei să capete înțeles, e nevoie ca amănuntele să ducă la o *intuiție* clară a personalității. Între *biografie și operă* (s. n.) stă personalitatea, care nu poate fi lămurită deplin decît prin controlul reciproc al amîndurora. Un amănunt biografic capătă valoare istorică numai atunci cînd intră în geneza unei plăsmuiri. Și pentru că din cîți factori genetici pot fi puși în legătură cu viața, acela care hotărăște este factorul către care converg toate amănuntele vieții, de aici pleacă laturile unghiului care cuprinde într-o unitate largă întreaga creațiune a poetului: concepții, motive, limbă, stil, în ce au mai individual". Personalitatea devine *o formă internă*, un nucleu latent ce va da *semnul* operei, forța catalizatoare impulsionînd *organizarea creatoaré*. În această latură, D. Caracostea făcea, cu finețe, psihanaliză genetică, detașînd subtil obiectul de vulgaritatea instrumentului. Între ele are loc un proces osmotic *determinat și determinant* în chip reciproc. De aceea, biografia este valabilă întrucît explică și fundamentează opera. În asemenea caz se va investiga asupra datelor fundamentale ale personalității. Personalitatea reprezintă o formă structurală de exteriorizare valorică. Astfel, Eminescu e un poet "de ocazie" în sensul de valoare pe care-l ia la nemți ("Gellegenheitsdichter"). Fondul său intern palpită ocazional născînd opere ce existau latent în adîncimile

Scanned with OKEN Scanner

creatoare, nerelevate încă. Factorul intern ar constitui personalitatea însăşi ce vibrează la o anumită împrejurare exterioară. *Subiectivismul creator* este cenzurat de filtrul personalităţii, mai exact, transcendentalizat. Personalitatea *istoricizează* opera, astfel că estetica dogmatică a lui Mihail Dragomirescu, care rupe opera de viaţa autorului, nu i se pare viabilă lui D. Caracostea. Pentru a reface personalitatea lui Eminescu, D. Caracostea sondează esenţialele momente biografice, extrăgînd ceea ce i se pare important. Cercetătorul vizează conturarea unei viziuni unitare în sens dialectic. Tratat ca un caz ieşit din comun, cu o copilărie a cărei manifestare îi dezvoltă o fantazie bogată, Eminescu denotă doar coordonatele unei naturi stihiale în direcţia unei arhaicităţi etnice. Înfăţişînd un portret remarcabil, datorat lui Anghel Demetriescu, se accentuează pe dezvoltarea fizică armonioasă a poetului, reţinîndu-se elementul vital primordial şi alura contemplativă de tip oriental. După schiţa fizică, D. Caracostea trece la imaginea totalitară a portretului moral, intelectual, social etc. , folosind sintetic ipostazele poetului, propuse de către Maiorescu, Slavici şi Caragiale. (Spiritele cele mai înalte din punct de vedere creator, deci cele mai lucide şi, în acelaşi timp, contemporanii cei mai apropiaţi ai poetului şi poate cei mai înţelegători.) Maiorescu a creat ipostaza abstrasă de contingent a unui Eminescu genial, cufundat în contemplarea *prototipilor*, lipsit de orice percepţie a realului în plan social şi uman. D. Caracostea nu scapă să observe, cu reală adresă ironică, că "a fost odată un Român care nu s-a crezut pregătit pentru o catedră universitară...", indicînd în acelaşi loc legătura organică

Scanned with OKEN Scanner

la Eminescu dintre viață și plăsmuirile estetice, ceea ce ar cam contrazice imaginea lui Maiorescu și suspectîndu-l pe acesta de o "ușoară preocupare pro domo". Observația lui D. Caracostea că Maiorescu, în interpretarea dată lui Eminescu, apărea ca reprezentant al doctrinei schopenhaueriene este justă și disocierea sa că această doctrină ar fi fost asimilată organic de personalitatea eminesciană prin adaosul unei adînci experiențe de viață rămîne fundamentală. (Ideea a apărut și mai înainte sporadic la Ibrăileanu, dar G. C. Nicolescu și alții mai recenți o împrumutau de la Caracostea.) "Seninătatea abstractă" a lui Eminescu este pentru D. Caracostea *seninătatea creației* dintotdeauna, dincolo de teoria geniului romantic ilustrată de Schopenhauer. "Viața de sentiment", vulcanică și intempestivă a poetului, contrazice iarăși imaginea lui Maiorescu, Caracostea punînd în contrast, aici, cele două firi deosebite total ca emoție și apropiate doar în idee: "Cînd cei doi scriitori vin în contact nemijlocit, ambii erau formați în trăsăturile lor esențiale. Criticul era în fire rezervat; prin situația lui socială, a fost dintru început chemat să aibă rolul de ocrotitor și îndrumător. Poetul, deprins prin lungă și dureroasă experiență să fie închis, «ticăit» și pe lîngă aceasta mîndru; criticul convins că arta vieții stă în rezervă, între ei nu se poate statornici deplina intimitate, care dezvăluie sufletul în resorturile lui profunde și în toată complexitatea lui. Cu atît mai mult se accentua, ca trăsătură de unire între ei, lumea ideilor și a poeziei unde contactul a fost continuu și deplin. " După ipostaza intelectuală dată de Maiorescu, D. Caracostea încearcă prin Slavici să-și apropie latura sufletească a poetului, să

Scanned with OKEN Scanner

umanizeze răcelile ataractice ale geniului abstras din social. Slavici confirmă portretul maiorescian, dezvăluind în plan uman adînca interiorizare a poetului ("orişicît de multă lume şi orişicît de mare gălăgie ar fi fost împrejur, el nu se abătea de la cele ce se petrec în sufletul lui"). O asemenea interiorizare consună cu *percepţia acută a naturii*. Perceperea arhaică a elementului etnic nu-l îndruma pe Eminescu în altă direcţie. D. Caracostea indică imboldurile mocturne ale cadrului natural ca fiind fundamentale pentru poet, apropiindu-l prin sugestii comparatiste de preromanticii englezi. Natura nocturnă la Eminescu conţine în sîmbure somnul demiurgic al lui Blaga, aura selenară ce presară taina peste realitate. În acestă privinţă Eminescu se dezvăluie foarte modern, după cum a demonstrat excelent şi I. Negoiţescu. De la Slavici, Caracostea reţine ca manifestare în plan social deplinele sentimente naţionale ce-l animau pe Eminescu şi înaltul simţ al valorii. În planul afectelor obişnuite, Slavici nu intuieşte bine natura titaniană a poetului, confundînd contemplativitatea şi rezerva cu asceza. Dezlănţuirile excesive ţin la Eminescu de natura organică, patima sa necunoscînd margini. Fără o viziune atît de contradictorie, Caracostea nu ar fi putut să-şi susţină ideile vehiculate în *Creativitatea eminesciană*. El vede în poet întruchiparea absolutului senzualităţii, dar nu la modul univoc precum G. Călinescu, ci ca o supapă complementară a dualităţii sale native. (D. Popovici merge în biografie exact pe aceleaşi jaloane.) Doar Caragiale a intuit (după ipostaza mai mult estetică a lui Maiorescu şi aceea mai ales moralistă a lui Slavici), cel mai exact, personalitatea contradictorie a lui Eminescu.

Scanned with OKEN Scanner

Caragiale schițează categoric profilul unei naturi titaniene, aflate în continuu zbucium, cu pendularea nostalgică între teluricul ce se refuză și contemplația comprehensivă. Aici Caracostea reține un amănunt biografic legat de mama poetului ("cînd iubea, iubea; cînd ura, ura..."), atribuindu-i-l ca o moștenire ereditară, ce ar explica fondul lui extrem de pătimaș. Pe tărîm erotic, Eminescu vizează un absolut limită urmărit cu candoarea unei patimi nedisimulate. (Caracostea urmărește avatarurile erotice ale poetului la Viena, preocupîndu-se de aceleași amănunte ca și D. Popovici.) Pasiunea l-a urmărit pe Eminescu întotdeauna, vădindu-se aceasta și din ardoarea cu care și-a susținut crezul său politic conservatorist. Sintetizînd toate aceste trăsături, Caracostea scoate, ca o dominantă a personalității lui Eminescu, *"tendința către nemărginit*, setea de absolut". Trebuie avut în vedere că istoricul și criticul literar propune o imagine posibilă, *cea mai apropiată de adevăr*, fără să aibă în față o schemă estetizantă sau sociologizantă, etc. , în care să ajusteze personalitatea poetului. Caracostea recurge cu naturalețe la document sau psihanaliză, astfel că ideea de cercetare totalitară se impune fără rezerve. Portretul schițat în cele 50 de pagini ale *Personalității lui M. Eminescu* apare ca ceva organic și unitar în urma argumentelor atît de simple dar atît de bine întrebuințate și susținute. Cuvîntul "pesimist", aruncat de Gherea și preluat de mulți după aceea, devine un eufemism. Căci cel ce voia să meargă la izvoarele hindice ale culturii nu putea să-și croiască alt destin. D. Caracostea explică un Eminescu mare, dincolo de timp și curente, suficient sieși, de aceea inclasificabil.

Scanned with OKEN Scanner

"Naturile geniale creează orientări estetice şi nu invers. (Nici Călinescu nu judeca altfel.) După cum gîndirea asupra vieţii, tot astfel înrîuririle literare şi estetica sunt la el îndrumate şi selecţionate de această călăuză fără greş: propria fire. Nu a fost în viaţă aşa cum îl ştiam pentru că a fost romantic, ci s-a apropiat de *romantică* pentru că acolo îl ducea temperamentul arătat. " Prin viziunea sa organică asupra personalităţii eminesciene, Caracostea creează poate cel mai complex portret spiritual al poetului, cu siguranţa unui istoric desăvîrşit şi acea rezervă de maleabilitate specifică unui critic. Este curios cum, dar tocmai capacitatea de critic i-a fost refuzată, deşi D. Caracostea a fost printre primii care l-a descoperit şi publicat pe M. Beniuc şi pe alţii. Reţinerea în faţa talentului verbal al lui Arghezi s-a dovedit o bună intuiţie critică.

III

În *Simbolurile lui Eminescu,* deşi cam ambiguu şi prolix, Caracostea numără nucleele poetice principale şi face observaţii de structură poetică atît de interesante, încît vor fi preluate şi dezvoltate de alţii. (De exemplu simbolul voievodului, atît de bine ilustrat de I. Negoiţescu în *Poezia lui Eminescu.*) Analiza structurală a "Scrisorii a III-a" este excepţională, nemaiîncercată de nimeni cu mijloacele şi pregătirea lingvistică şi filosofică a lui D. Caracostea. Cercetătorul descoperă în simbolurile (termenul e impropriu - era mai exact *structuri*) lui Eminescu latenţe valorice ale unui "elan spre absolut", ceea ce nu se poate nega. Caracostea explică armonia

Scanned with OKEN Scanner

clasică a operei poetului național prin adecvarea exemplară a personalității la expresivitatea singulară a limbii. "Dintre toate darurile lui, deosebit de reprezentativ este tipul supraindividual creat de ele. Nu s-a lăsat dus de necontenitele porniri spre nemărginit, ci, stăpînindu-le, le-a încleştat zvîcnirile într-o formă închisă, de o severă disciplină clasică. (Nu are - n. n. - în vedere ca şi Ibrăileanu sau, după el, D. Popovici, haosul demiurg postum relevat magistral de G. Călinescu şi I. Negoițescu). La fel, limba noastră stăpîneşte străvechile avînturi traco-ilirice ale acestui pămînt, în tipare romanice. Această concordanță între forma eminesciană şi structura limbii este un semn al destinului sub care stă toată cultura noastră: sinteza proprie românească între seva Răsăritului şi disciplina Apusului. " Întruparea geniului național în expresivitatea limbii române rămîne (dincolo de sistemul fals al lui Caracostea) una din observațiile fundamentale de care trebuie să țină cont o eventuală stilistică structurală ce a şi început să se practice în mod sporadic, dar care tinde să cucerească tot mai mult teren. Îmbinînd elementele expresive ale limbii cu acelea ideative ale creatorului, Caracostea creează termenul structural de "creativitate" ce ar avea valoarea în alt sens a unei "matrice stilistice" individuale. Simbolul creativității româneşti este Eminescu. Astfel, în *Creativitatea eminesciană,* D. Caracostea, după ce făcuse analiza structurală a operei în *Arta cuvîntului la Eminescu* (pe care o vom discuta ultima), încearca o atingere a piscului "Luceafărului", prin toate metodele de care dispunea cercetarea pînă la acel moment. Oricare din lucrările savantului include în sine metodele cele mai

Scanned with OKEN Scanner

moderne de cercetare, fără a-şi face din aceasta un scop. Ferindu-se de tendinţele mecaniciste ce stăruiau în epocă, Caracostea foloseşte criterii istoriciste privind geneza operei ca rezultat al "creativităţii" şi nu al evoluţiei (care presupune un proces mecanicist): "Potrivit acestui fel de a vedea, care caută să unească toată preciziunea filologică cu interpretarea vie a poeziei, o parte a acestui studiu va urmări pătrunderea factorilor creatori, o alta va adînci problemele de formă, nu însă privită ca un nunc stans, ci sub aspectul luptei pentru expresie. " Iată în fond dezideratele unei istorii literare totalitare. Dincolo de critica de text, care se implică de la sine, Caracostea va încerca să facă, concomitent, "geneză de text". Intuiţia criticului trebuie sprijinită de erudiţia cercetătorului. Parcurgerea *drumului de creaţie* - este ceea ce vrea să reuşească D. Caracostea: "Cel care priveşte poezia şi în ea, dar şi ca istorie, ca voinţă de plăsmuire a personalităţilor creatoare, se deprinde să deosebească mai sigur necesitatea adîncă de exprimare, de simplul joc al formei lipsit de reazim adînc în experienţa care cere să fie exprimată. " În conceperea actului de istorie literară apare paradoxal, dar D. Caracostea este foarte aproape de estetica actuală: "Înţeleasă nu numai ca afirmare, dar şi ca dezvoltare a valorilor omeneşti, istoria poate deveni şi creatoare de viaţă; dezvăluind factorii creatori în acţiune, ea pune în lumină izvoarele de viaţă, care ne-au dăruit un plus de înălţare, de frumos. Şi dacă este de la sine înţeles şi firesc să guşti şi să adînceşti frumosul, de ce să nu urmăreşti şi aspectul celălalt: căile străbătute pînă la dobîndirea desăvîrşirii pe care o admiri?" Istoria literară, văzută astfel, se preocupă de lămurirea impulsurilor

Scanned with OKEN Scanner

lăuntrice ale poeziei. Această critică genetică este "in nuce" o critică structuralistă ce pleacă de la intuiția operei ca unicat și nu de la o schemă în care să fie probată creația. Caracostea abordează capodopera eminesciană tocmai pentru a capta și dezvălui structura internă a poeziei, pentru a pătrunde în nucleul creativității eminesciene. Făcînd istorie literară în sensul real al cuvîntului, cercetătorul vrea să-și verifice intuiția de critic. Sondînd o capodoperă, trebuie să-și circumscrii straturile concentrice ale operei întregi: "maturitatea criticei stă în *a intui din manifestările începutului sensul și direcția operei viitoare*, iar din plăsmuirea definitiv adîncită și valorificată, să poți descifra și procesul creator, cu ascunzișurile, ocolișurile, contaminările, umbrele și luminile lui. " Iată precepte ce arată vocația de critic modern a lui D. Caracostea. În fond, ce face, în lucrarea sa, D. Caracostea? Prin intuiția de critic expune axioma: "Luceafărul" lui Eminescu dezvăluie nepotrivirea dintre factorul creativ (Hyperion) și cel procreativ (Cătălina), dintre contemplativ și teluric, dintre geniu și lut. Dihotomia exclude antinomic orice cale de acces. Poema lui Eminescu dezvăluie tragic o *situație conflictuală în sine*, fără a se implica ciocniri epice. Căci ne aflăm într-un lirism absolut. Aceasta fiind situația poetică, D. Caracostea trece apoi la aprofundarea ei prin refacerea interioară a drumului de creație, folosind o întinsă gamă de procedee investigative. Cercetătorul vrea să indice direcția activității eminesciene, nelăsîndu-se impresionat de anecdotă sau empirism, ci reconstituind actul creator însuși. Pentru aceasta sondează experiența de viață (geneza internă a operei),

Scanned with OKEN Scanner

polemizînd cu Vianu sau Călinescu atunci cînd este cazul, transcrie mitul arhetipal în care s-ar încadra "Luceafărul" dînd la iveală o excepțională înzestrare de comparatist şi folclorist, pătrunde în analiza genetică pe bază de variante a poemei dezvăluind cămara ascunsă a laboratorului poetului şi sintetizează întrepătrunderile dialectice, existente între personalitate şi proiecția estetică în actul creator. Caracostea face într-un cuvînt cercetare exhaustivă cu cele mai percutante şi mai moderne mijloace ale istoriei şi criticii literare. Observațiile sale generale sau de amănunt sunt adesea de valoare inedită şi e curios cum s-a trecut peste ele fără să fie relevate. Natura contradictorie a personalității poetului în sensul oscilației dintre ideal şi real se manifestă cu plenitudine în toată existența sa: "cercetînd tipologia folclorică a motivului şi dinamica experienței, se va vedea limpede ce timpurie şi frecventă a fost experiența contrastului dintre înalt şi teluric în iubire. Se poate zice că aceasta a fost experiența fundamentală a lui Eminescu, nu numai în iubire ci în toate domeniile vieții. Toată structura lui sufletească îl ducea să vadă pretutindeni contrastul dintre un elan înalt şi mărginirile telurice. Nu cutare sau cutare amănunt biografic ci totalitatea experiențelor raportată constant la «cercul vostru strîmt», iată factorul generator, privit în limitele experienței individuale. " Caracostea extinde această caracteristică la toată literatura română, păstrînd proporțiile pentru fiecare caz în parte, ceea ce nu-i injust, Camil Petrescu sau G. Călinescu ilustrînd-o foarte bine prin creația lor. Interesant este că cercetătorul, ce ar părea la prima vedere un estetizant (unii l-au şi apropiat de M.

Scanned with OKEN Scanner

Dragomirescu, față de care a avut totdeauna o atitudine polemică), se arată preocupat de aplicarea sociologică asupra literaturii în direcția actuală. "Un fapt estetic nu pierde cînd îl integrezi în condițiile lui de viață, pierde numai atunci cînd prin această integrare îți scapă esența lui." Caracostea inventează termenul de "trans-substanțiere" pentru procesul de trecere în spiritul creator a faptului existențial. În alt limbaj, ar însemna chiar actul de "selectare şi transfigurare" în constituirea imaginii artistice. D. Caracostea observă exact că basmele culese de Kunisch sunt transformate conform cu concepția estetică a culegătorului (romantică). Termenii fundamentali ai alegoriei din poema "Luceafărul" fuseseră introduşi chiar de Kunisch care era preocupat să ilustreze şi prin folclor esențiala antiteză descoperită de romantici; aceea dintre ideal şi concret, dintre aspirație şi realitate. Urmărind motivele poemei se poate observa transcenderea pe cale cultă a unor episoade (renunțarea la nemurire, atitudinea contemplativă, etc.) pe care savantul folclorist care este D. Caracostea nu le găseşte în "complexul om-zeiță" sau în "conflictul femeie-zeu", analizînd aceste situații cu valoare de tipologii generale. Disociațiile comparatistului merg pînă la formele arhetip, desfăşurînd o erudiție imensă, niciodată însă fără a fi utilă. Se poate constata cu uimire întinsa cultură folclorică a lui Eminescu, întrucît Caracostea demonstrează exhaustiv cum întreprinde poetul efortul creativ de selectare şi purificare a materialului amorf. Expunerea paralelă a tuturor tipologiilor folclorice ce ar fi putut veni în tangență cu "Luceafărul" în forma lui

Scanned with OKEN Scanner

Kunisch este foarte nimerită, rezolvînd pentru totdeauna problema de *situare folclorică* a poemei întregi.

Altă idee importantă este aceea pe care o descoperă Caracostea prin cercetarea psihanalitică a doctorului Vlad: nostalgia permanentă a sentimentului matern în lirica eminesciană. Aici se poate accentua că, în viață și în creație, Eminescu dovedește sub acest aspect o *stare de complexare* specială, mai profundă decît aceea dată de eros. Pagina de manuscris relevată de Caracostea ca o ilustrare a coloraturii materne pe care o dă Eminescu iubirii este surprinzătoare. *Se poate porni o cercetare a operei întregi, urmărindu-se numai acest motiv.* Caracostea trece de la folcloristică la miturile religioase cu o finețe disociativă și cu o bună aplicare la obiect. Motivul *ascezei* la creștini sau acela al *tapasului* la indieni este explicat pentru necesități de încadrare într-o arie universală. Ca o dovadă că Eminescu n-ar reprezenta cu predominanță "tipul veneric sexual" și că el idealiza pînă la spiritualizare femeia, ar fi faptul că totdeauna pentru aceasta se creează cadre de *natură stilizată*. Apropierea de viețile sfinților și de *Lohengrin* al lui Wagner, denotă pentru Caracostea aspirația continuă de purificare, de ascensiune spirituală. Eseistul Dragnea vedea în poema "Luceafărul" o apoteoză a îngereții, pe cînd T. Vianu își reprezenta pe Hyperion ca pe un demon. Caracostea face cele mai fine disociații în această privință: "Cu toată desfacerea finală de cele lumești, nu pot identifica Luceafărul nici cu un suflet, nici cu un înger, pentru că desfășurarea artistică a poemei vădește în ființa lui, alături de o înaltă idealizare, coexistența patimii «fără saț și plină de-ntuneric». Dar tocmai această

Scanned with OKEN Scanner

coexistență mă împiedică să văd numai cealaltă latură, cea demonică. Pe cît este de nesăţioasă patima, pe atît este de inalienabil felul înalt. Dorința lui de a transforma pe Cătălina într-o stea nu este, cum afirmă d-l Vianu, o trăsătură demonică, ci un mijloc de expresivitate menită să pună în lumină tocmai felul lui idealizant. Iar faptul că, în prima întrupare, Cătălina îl compară cu un înger şi într-a doua cu un demon, nu însemnează că prima impresie falsă este corectată de cea de a doua, în care se manifestă adevărata natură demonică a Luceafărului. Trecerea de la comparația cu îngerul la aceea cu demonul este un mijloc de expresivitate stilistică menită a vădească sporul de patimă, care caracterizează cea de a doua întrupare. " Iată deci o interpretare atît de modernă a poemei, o interpretare de critic pur. Dacă nu ne înşelăm, chiar aşa a şi interpretat recent, semnificația antinomiei "Luceafărului", criticul N. Manolescu. Valoarea metafizică şi stilistică a "estemului" *noroc* în interpretarea lui Caracostea este reală: fericire fluctuabilă sau o valoare peiorativă (mărginire în cunoaştere). Legat de Cătălina şi Cătălin, are valoarea unui determinant structural. Felul cum se petrece topirea folclorului în laboratorul demiurgic al poetului (trecerea de la poporan la concepția transcendentalizată) este relevat de Caracostea cu o intuiție sigură. Sublimarea basmului, preluat de la Kunisch, în capodopera cunoscută este reconstituită piesă cu piesă. S-ar putea spune cu un termen impropriu că D. Caracostea a întreprins o operație de *autopsie literară* pe viu. Eminescu crea conform unei anumite dispoziții muzicale ce polariza apoi ideea poetică. "Colaborarea factorilor: muzical-dionisiac-

Scanned with OKEN Scanner

apolinic, experienţă intens trăită şi voinţă conştientă de plăsmuire, iată ce ni se pare caracterisitc pentru procesul de creaţie la Eminescu, atît în faza incipientă, cît şi în forma deplin cristalizată. " O predispoziţie intuitiv-muzicală l-a dus pe Eminescu la expresivitatea simbolică în conturarea Cătălinei (Ecaterina - etimologic degradat) şi a lui Cătălin (Florin), numit aşa din necesitate de egalizare a umanităţii celor doi. Denumirea de "Luceafăr" implică o valoare excepţională şi Caracostea observă că în franceză n-ar fi posibil acest lucru întrucît aici astrul are o denumire feminină. Observaţia că Luceafărul se răsfrînge în oglindă tocmai pentru a ilustra *expectativa contemplativă* în care se află geniul, indică puterea disociativă deosebită a lui D. Caracostea. În prima întruchipare a lui Hyperion predomină contemplarea (e înger care nu are afecte exagerate), pe cînd în a doua, patima (demon). Geniul în coborîrile sale în fenomenal se menţine la un înalt potenţial de orgoliu astfel că *umanizarea* sa este doar o aspiraţie, dar nu un fapt împlinit. Analiza stilistică a poemei depăşeşte tot ce s-a scris, fiindu-i dedicat capitolul întreg "Cum plăsmuia Eminescu" (poate cel mai important din tot studiul). Stilistica e un mijloc pentru susţinerea intuiţiilor şi demonstraţiilor de ansamblu: "Căutînd să caracterizez personalitatea lui Eminescu, afirmam că o stare de suflet eminesciană izvorăşte dintr-un sentiment dezlănţuit atît de nou, încît vrea mai mult decît este în rostul firesc al vieţii. Precizăm că patima şi afirmarea excesivă, de o parte, negaţiunea excesivă de altă parte, sunt cei doi poli în care se cuprinde creaţiunea lui Eminescu. Adăugăm că, dacă această intuiţie este adevărată, atunci ea trebuie

Scanned with OKEN Scanner

să fie confirmată prin toate aspectele creațiunii lui Eminescu: motive, arhitectonică, imagini". Ceea ce şi rezultă din analiza făcută de Caracostea operei eminesciene. Astfel "Luceafărul" străbate nemărginirea cu o viteză extraordinară tocmai ca un pandant al stărilor de sentiment în care se află. Haosul originar este refăcut, înlăturîndu-se ideea de timp şi spațiu, categorii ale ordonării cunoaşterii. *Hybrisul* făptuit de Hyperion apare doar ca efectul unei tentative de cunoaştere în plan teluric. Dar această experiență era probată anterior şi Demiurgul îi oferă imaginea îmbrățişării dintre doi egali Cătălina - Cătălin, ca pe un catharsis izbăvitor. Astfel, prin răceala ataractică finală, echilibrul a fost restabilit şi aştrii tac mai departe, pe drumul lor neclintit, înspăimîntîndu-ne cum ar spune Pascal. Singurătatea geniului îşi e suficientă sieşi. ("Sfînt trup şi hrană sieşi Hagi rupea din el" - cum spune Ion Barbu). Conflictul ceresc-pămîntesc apare fundamental pentru creativitatea eminesciană în concepția lui Caracostea. Contemplativitatea şi sublimarea prin artă este calea de izbăvire. Iată cum se colorează estetic în sensul schopenhauerian, experiența existențială. (D. Popovici stăruie şi el asupra acestui aspect.) "Patimă, afirmare excesivă a unor valori, şi de aici liberare prin negațiune excesivă - în numele *valorilor mai presus de existență* (s. n.) - iată cele două planuri care alcătuiesc *dualitatea* vieții şi creațiunii lui Eminescu. În felul acesta, pentru noi, *personalitate şi formă internă* sunt un tot, care nu se cuvine să fie despărțit căci reprezintă două fețe ale aceleiaşi realități creatoare. " Personalitatea dezvăluie o "formă internă a viziunii despre lume". *Forma internă* vrea să zică

Scanned with OKEN Scanner

structura. Experiența lăuntrică a lui Eminescu îl îndrumă spre estetica geniului configurată de Schopenhauer: "Filosoful german, dînd un înțeles zbuciumului intern al poetului şi totodată un orizont estetic, a contribuit la limpezirea propriei firi. Astfel, poetul a putut fi liberat, cel puțin în actul înțelegerii, de multe contraziceri interne, aşa încît forțele lui creatoare au fost mai puțin stînjenite. " "Tendința către universal şi permanent, nu numai a acestui filosof german, dar a întregului idealism german i-a înlesnit lui Eminescu acea vedere superioară prin care înalță elementele româneşti la un înțeles universal. " Cristalizarea în forme clasice precum şi "*adîncirea fondului oriental contemplativ*" le înfăptuieşte Eminescu sub impulsurile de cunoaştere, asimilate cu firea sa internă, ale aceluiați filosof. Schopenhauer înseamnă pentru Eminescu ordonarea haosului originar de creație ca şi la Wagner. *Creativitatea eminesciană* aşază pe D. Caracostea alături de G. Călinescu prin preocuparea de exegeză monumentală închinată lui Eminescu.

IV

Am lăsat *Arta cuvîntului la Eminescu* la urmă, tocmai pentru a ilustra paradoxala situație semnalată de D. Popovici: deşi se arată un adversar al dogmatismului, Caracostea are şi el tendința de a-şi închega concepția într-un sistem. Am văzut pînă acum dovada intuiției imbatabile de critic a cercetătorului. Rămîne de constatat în ce măsură studiul literaturii ca formă internă (ca expresie structurală) îşi refuză sau nu viabilitatea.

Scanned with OKEN Scanner

Precauțiile metodologice ne sunt anunțate de la început. "Pentru că n-am avut o fază înaltă de umanism şi de renaştere şi n-am cunoscut nici o formă durabilă de echilibru literar, nici impuls din afară, nici creat de noi, ne-am deprins să socotim că preocupările de formă sunt vecine cu retorica, deci o piedică a inspirației. Nu e de mirare că învederarea structurală a formei apare unora ca o operație odioasă, în conflict cu esența poeziei care trebuie să fie nu ştiu ce răsunet vag-sentimental al incontrolabilului. " Sondajul structural al formei te pune în priză directă cu stratul inefabil al poeziei. "A întemeia cu toate cerințele moderne critica formei, concepută nu ca un formalism sec şi estetizant, dar ca *arta de a vedea* (s. a.) şi ca singura posibilitate de a face pipăită *prin imanența structurii esența transcedentală* (s. a.) a poeziei, iată ce urmăresc aici. " Caracostea vrea să îmbine istoria poeziei (creativitatea) cu estetica (analiza formei) poeziei. Comparatismul genetic al operei eminesciene nu demonstra supoziția că Eminescu este cel mai mare poet al lumii întrucît motivele se asemănau întîlnindu-se în originea comună a tezaurului cultural universal. Numai forma singulară în care a fost turnată opera, *arta cuvîntului* ar putea demonstra acest lucru. Dar studii privind tehnica formei (versificație, ritm, acustică fonetică etc.) lipseau cu desăvîrşire la noi. "Stilistica avea nevoie de un îndoit fundament. Se impunea o revelare a acestor aspecte prin care limba comună, depăşind simpla funcțiune a comunicării de idei, intra în domeniul expresivității. Aceste virtualități estetice ale limbii comune, pentru care am propus termenul *esteme* (s. a.) se cereau cel puțin în parte scoase la iveală nu numai în

Scanned with OKEN Scanner

domeniul foneticei şi al ritmicei,dar şi într-acela al lexicului. " Viziunea structurală inclusă în termenul de *estem* implică o cercetare selectivă, prin folosirea unor criterii adecvate, a expresiei comune, făcută cu talent şi nu ca simplă improvizaţie. Conflictul dintre istorie şi estetică trebuie rezolvat prin reciprocitate, iar nu prin excludere. Istoria e dată de marca creativităţii individuale care influenţează asupra tiparului formal. Deci în aspectul estetic se implică totdeauna creativitatea generatoare (în fond *istoria internă* a plăsmuirii operei). (Opera nu poate fi izolată de cel care a plăsmuit-o, nici de moment.) "Mărginindu-se numai la ceea ce se lucrează în domeniul literar, constatăm o răspicată tendinţă de a înmulţi categoriile prin opoziţii bipolare. Vechea opoziţie, prezentă şi la F. T. Vischer, a muzicalităţii şi a plasticei s-a dovedit necesară în practică şi a căpătat largă răspîndire prin fericita denumire nietzscheiană, dionysiac şi apolinic. Un istoric literar a izbutit să răspîndească pentru opoziţia romantic şi clasic categoriile mărginire şi desăvîrşire. Aceasta a şi ridicat polaritatea noţiunilor la o cerinţă necesară a oricărei estetice. Privind însă de aproape aceste perechi de noţiuni, care vor să fie categorii şi mijloace de caracterizare stilistică, te întrebi dacă, sub felurimea celor mai multe dintre ele, nu se ascunde cam acelaşi lucru: opoziţia dintre natură şi spirit, ca în categoriile schilleriene, naiv şi sentimental, deci, în definitiv, categorii psihologice. " Valoarea artistică individuală scapă sub un văl de generalităţi şi esenţa poeziei nu se revelă decît individual. Pentru o analiză a structurilor formale, Caracostea propune introducerea unei *topologii*

Scanned with OKEN Scanner

a motivelor, luată din folclor. Spre deosebire de folclor, o urmărire pe motive a literaturii culte trebuie să țină seama de realitatea istorică. Problema formei trebuie urmărită în *istoria ei internă*. Comparatismul formal ar presupune în substrat unul conținutistic ca o treaptă peste care s-a trecut anterior. Conținutul este implicat de la sine cînd se face cercetarea formei, aceste aspecte reprezentînd la Caracostea, după cum accentuează şi D. Popovici, un întreg nedemontabil. "Conținutul în sine este o abstracție. Singura realitate este exprimarea. " Deci posibilitatea artistică aflată ca potențial latent în idee devine realitate numai prin exprimarea artistică, forma fiind "corpul viu al poeziei". Recurgînd la sociologie, Caracostea arată că aceasta se oprea numai la aspectul ideologic al operei. "Această deficiență a direcției sociologice este cu atît mai surprinzătoare cu cît cea mai apropiată dintre disciplinele ajutătoare, lingvistica, impunea prin epocala lucrare a lui F. de Saussure, studiul sociologic şi al vorbirii." Caracostea acceptă sugestii ale metodei sociologice precum şi al aceleia etnologice, dar el pune în prim-plan *creativitatea* (experiența lăuntrică istorică de organizare a actului creativ individual) şi analiza formală în *coexistență* şi nu în excludere. Concepția sa structurală tinde la "deslegarea antinomiei dintre istorie şi estetică". Analizînd limbajul expresiv al operei eminesciene, Caracostea deschide o cale nouă de investigare asupra poeziei, afirmînd orgolios: "În orice caz, după lucrarea de față, critica noastră cu greu va mai putea rămîne ceea ce-a fost". În fond, numai lipsa aplicării multilaterale în direcția interdisciplinară, a făcut ca metoda să nu capete (cu excepția lui D. Popovici) extinderea unei adevărate

Scanned with OKEN Scanner

şcoli critice. Adevărul e că, pe porţiuni, D. Caracostea a fost urmat unilateral fără a fi recunoscut ca iniţiator. Pentru critica literară actuală el era într-adevăr un *deschizător de drumuri.* Expusă, astfel, metoda sa era deschisă, fiind posibilă o realizare în colectiv (pe sectoare) a ei, ceea ce se şi face în istoria literară pseudoacademică de azi. Lipseşte doar personalitatea care să coreleze rezultatele şi să construiască viziunea întregului. Dar dincolo de toate precauţiile metodologice, luate de cercetător, în aplicare, acestea pot fi reduse la nimic din propriul său imbold. "Fiecare poet fiind o lume aparte, pentru fiecare se cere un procedeu adecvat. Astfel metoda preţuieşte *cît tactul celui care o mînuieşte*, ştiind că un adevărat poet, cu fiecare creaţiune, îşi creează şi o tehnică proprie. " Iată că orice încercare de dogmă este exclusă. Caracostea ştie precis că orice metodă valorează cît cel care o foloseşte cum trebuie, de aceea eventualii emuli au lipsit, căci metoda lui Caracostea poate fi şi o capcană pentru cei incapabili să recurgă la toate resursele maestrului. *Arta cuvîntului la Eminescu* ar fi putut fi într-adevăr o cursă proprie pentru cel care a scris-o. În realitate, nimic mai mobil şi mai elastic decît aplicarea asupra expresiei eminesciene. Caracostea oferă un exemplu singular de felul cum se poate face analiză stilistică cu talent. Plecînd de la intuiţia critică a operei, savantul certifică prin minuţioasă demonstraţie adecvarea formei la substanţa ideii. Nu întîlnim niciodată scheme stilistice sau structuraliste (cum se întîmplă nu de puţine ori în aşa-zisa critică structuralistă actuală) în care să fie înghesuite textele eminesciene. Cu o bună recepţie şi o acută subtilitate, Caracostea depistează elementele

Scanned with OKEN Scanner

definitorii ale poeziei lui Eminescu pentru perioada de creaţie (începuturi, maturitate etc.) sau pe bază de nuclee tematice (poezie socială, poezie erotică etc.). O anumită tendinţă de ascensiune proprie romantismului va fi exprimată stilistic şi ritmic într-un anumit mod. Morfemele limbii române chiar au fost folosite cu un preţ expresiv deosebit. Caracostea individualizează acest preţ expresiv. (Ideea titanismului - fundamentală la D. Popovici şi preluată de la acesta de M. Călinescu - este intuită de către Caracostea ca o coordonată fundamentală pentru individualitatea creaţiei eminesciene. Conceptul estetic şi filosofic de titanism îi dă şanse cercetătorului de a pătrunde exact în substanţa operei lui Eminescu şi de a o *situa* comparatist faţă de alţi poeţi romantici europeni.) La Caracostea, problema comparatismului a fost trecută din planul ideologic (ca depăşit) în cel al *formei* (singurul individualizator). Astfel în legătură cu sonetul "Veneţia", Caracostea descoperă un *stil etnic* specific expresivităţii limbii române. Îmbinînd stilistica (nominală şi verbală) cu ritmica şi fonetica acustică, cercetătorul pătrunde concentric spre nucleul lăuntric al creaţiei, ilustrînd cu o îndemînare de alchimist modul de rotunjire a valorilor expresive ale poeziei. Întreprinderea (cînd nu e haotică - şi nu e!) este destul de temerară, de aici lipsa prozelitismului pe această direcţie. În fond, puţini sunt cei care au făcut analize prozodice definitive la noi, prin care să se demonstreze ceva. Căci lucrul în sine cere talent şi aplicaţie de tehnică speciale, cam rar întîlnite la cercetătorii literaturii române (în general impresionişti în idei şi dogmatici în cecetarea formei). Caracostea cere o osmoză a procedeelor de cercetare privind forma, întrucît

Scanned with OKEN Scanner

închegarea expresivă a operei se face într-un mod osmotic multiplu. "Legile" descoperite de el sunt doar niște jaloane de mobilitate și elasticitate în cercetare. "Relevarea acestor fapte (a procedeelor de expresie - n. n.) ar putea ispiti pe cineva să ne atribuie părerea că am vedea în factorul acustic esența expresiei. Dar faptele sintactice mai sus arătate cît și celelalte aspecte ne dezvăluie, dimpotrivă, un aspect multilateral, încît ar putea fi numit: *legea multiplelor fețe ale aceluiași moment expresiv*. O formulez aici, pentru că etse un mijloc binevenit pentru a controla eventualele nedumeriri și erori: cînd într-un moment expresiv apare o anumită valoare, ea nu se mărginește numai la o singură față, ci are mai multe aspecte, o polifonie vădită fie în alegerea cuvintelor, fie în durata lor, în sintaxă, în imagini, simetrii, opoziții, ritm etc. Și cum același adînc al vieții face una cu aceeași intenție de a exprima, o trăsătură stilistică își are corespondența în tot țesutul plăsmuirii. De aceea, analiza care operează cu elemente simple și indiferente unele față de altele improprie să vădească intenționalitatea și adîncul *structurilor estetice* (s. n.) necum pregnanța." Voi cita finalul din ultimul capitol "Simbolul suprem", pentru a se vedea rotunjimea concepției și adecvarea în demonstrație: "Privite în ele, în sensul curent, așa cum l-ar da dicționarele, cuvintele din finalul poemei sunt simple: pronumele personal, substantivul urmat de adjectivul posesiv *mea*, verbul reflexiv *mă simt* și atributele verbale *nemuritor* și *rece*. Toată valoarea lor vine însă din acel complex care este timpul și spațiul poemei. Astfel, în cuvintele acestea atît de simple vibrează totalizant o lume de concepții.

Scanned with OKEN Scanner

Enunțarea «lumea mea» nu este deci un simplu atribut al contemplativității, ce cuprinde întreaga afirmare a propriei valori, așa cum fusese lămurită în sentința lui Dumnezeu. Forma reflexivă a verbului *mă simt* subliniază existențial destinul. Ca înțeles, verbul este înrudit cu *simt*. Are însă o dinamică proprie, o sporită afirmare a conștiinței de sine. Iar forma reflexivă, reluînd pentru a treia oară o corespondență nouă a pronumelui inițial *eu*, adaugă versului o nouă față pentru unicitatea valorii afirmate absolut. Cadența versului final este determinată mai întîi de îndoitul accent care stă pe primul cuvînt: *nemuritor*. Privit în sine, cuvîntul este un coriamb, deci una din acele unități, care, prima și ultima silabă fiind accentuate, diferențiază răspicat cuvîntul în ansamblul acustic. Excepționalul valorii își are astfel expresia în excepționalul ritmic. Ultimul atribut: *rece*, echivalent pentru dezlegare prin catharsis a încordării conflictului, își împrumută și el semnificația de la întreaga experiență străbătută. În forma închisă și prin pregnanța lui, acordul final, un bărbătesc acord majorare țintește și el în sus, ca toate imaginile poemei, afirmă totalizant acest adînc al existenței închipuit în simbol: *menirea creatoare* - liberată de patimă și de amăgitoarele chemări ale fericirii. Peste secole, în fața destinului, aceeași atitudine, la cel mai ales cîntăreț poporan ca și cel mai reprezentativ din poeții noștri. Și dicolo de felurimea aspectelor, aceeași perspectivă nemărginită. După cum în străvechea «Miorița» dăinuiește simbolul mistic al neclintitei alipiri la propria îndeletnicire, chiar și în pragul morții, tot astfel în supremul simbol eminescian

Scanned with OKEN Scanner

avem negațiunea pesimismului: afirmarea deplină a propriei chemări înalte."

Nimic mai edificator decît acest final sobru şi inspirat. Caracostea era împotriva diletantismului în crtitica structurală, dar rigoarea sa se adecva totdeauna subiectului şi implicit obiectului. Polifonia expresiei eminesciene a fosr relevată de Caracostea cu mijloace şi aplicație singulare. De aceea imposibilitatea repetării tentativei prin altcineva a dus la concluzia eronată că cercetătorul ar fi fost un rigorist sistematizant, un pedant dogmatic. Stăruința în neglijarea contribuției sale (fundamentală după aceea a lui G. Călinescu) la studiul operei eminesciene este o eroare. Caracostea a argumentat în planul expresiei eminesciene intuițiile lui G. Călinescu privind substanța operei. (Poate că lipsa unei expresii critice prea adecvate a contribuit la îndepărtarea de exegeza lui Caracostea. Impedimentul trebuie trecut spre folosul metodologic şi aplicativ.) Teoreticeşte şi în aplicare, *critica structurală* a lui D. Caracostea este superioară incontestabil celor mai multe metodologii critice fiind foarte modernă. Asistînd cum prin opera lui Eminescu s-a format conceptul totalitar de critică al lui D. Caracostea, am demonstrat pe cît a fost posibil ideea lui D. Popovici că prin Eminescu (prin raportarea metodologică la el) au luat naştere curente şi întregi orientări critice. D. Caracostea şi-a fundat un sistem critic plecînd de la aplicarea asupra operei eminesciene. Cît de viabil e acest sistem şi cît de valoroasă exegeza asupra lui Eminescu, se poate verifica pentru publicul larg, ca şi pentru cercetători, prin

Scanned with OKEN Scanner

reeditarea exegezei călinesciene, asupra căreia ne vom opri în continuare.

V

Că G. Călinescu nu greşea, începînd monumentele de exegeză eminesciană cu biografia, nu mai încape îndoială. Dar *Viaţa lui Mihai Eminescu* (1932) putea fi scrisă şi la sfîrşit, după ce în prealabil exegeza asupra operei ar fi fost terminată. Poate astfel criticul şi-ar fi cenzurat unele exagerări şi portretul poetului ar fi fost scutit de ecesiva "umanizare" acordată în biografie. Chiar din "Istorie...", după felul cum e tratat Eminescu într-un singur capitol, "Poetul naţional", se poate observa obstinaţia criticului în a demonstra importanţa naţională a apariţiei lui, dar aceasta ar fi reieşit şi fără această accentuare a faptului. Biografia scrisă de G. Călinescu în 1932, dincolo de necesitatea ei stringentă, are un defect ce decurge din însăşi calităţile ei. Desigur, poetul genial Eminescu îşi merită imaginea dată de Călinescu, ba chiar se cerea de mult această imagine, cea mai apropiată de adevărul real sau fictiv, dar preconcepţia în a croi figura lui Eminescu în conformitate cu tiparul "poetului naţional", conducea inevitabil la retuşuri. Şi retuşurile confecţionate sau inventate de marele critic nu au fost toate dintre cele mai fericite. Acestea se vor semnala ca inadecvate (ba chiar au fost semnalate de unii) şi în interpretarea operei în sine.

Scanned with OKEN Scanner

Fulguranța spiritului călinescian a știut să îmbine perfect biografia exterioară (cronologică) cu aceea interioară (portretul moral) și cu sondajul abisal în procesul "creativității" eminesciene. În acest sens, încercarea solidă a lui D. Caracostea apare destul de palidă, lipsindu-i forța creatoare, *invenția*. Dăm un citat mai lung din biografia lui Eminescu, pentru a ilustra felul în care a știut Călinescu să surpe legendele nefundate, dar și cum, prin exagerare, portretul lui Eminescu devine îngroșat după cum dorește criticul: "Observațiile asupra exteriorului poetului în acea vreme sunt alterate în mare parte de subiectivitatea colegilor, dintre care unii vedeau dezordine acolo unde era numai economie și alții căutare, în decență. Sigur este că Eminescu nu avea decît un costum de vară și altul pentru iarnă, pe care le purta pînă la ultima eroziune și le amaneta alternativ. În reuniuni cu caracter de solemnitate, se prezenta însă corect îmbrăcat și pentru asta avea o redingotă. El arătă un dezinteres desăvîrșit pentru orice element de lux, socotind ca atare unele lucruri utile pentru noi, cum ar fi batista, și, chiar dacă ar fi avut mai multe mijloace bănești, el și-ar fi cumpărat în primul rînd cărți. Nebănuind vigilența istoriei literare, Eminescu umbla iarna cu un palton închis și cu o căciulă de astrahan, iar mîinile și le vîra în căptușeala mînecilor din lipsă de mănuși. Ceea ce părea mai bizar în purtarea lui Eminescu pentru colegi era dispariția lui de săptămîni întregi din locurile frecventate de studenți. Această dispariție alcătuia însăși existența spirituală a poetului. Pe dată ce-i soseau banii din țară, își cumpăra cafea rîșnită și spirt denaturat și, suspendînd relațiile și discuțiile, se închidea în odaia sa. Cafeaua cu

Scanned with OKEN Scanner

caimac pe care o fierbea Eminescu la maşina cu spirt, şi pentru care renunţa chiar la mîncare, era pentru el şi un aliment subtil, sugerînd calitatea ascetică a existenţei sale şi o aromă stupefiantă, dînd uşoare iluzie a Orientului. La fel, Sărmanul Dionis, punîndu-şi paltonul ud într-un cuier al cafenelei, se pierde în reverii «la aroma unei cafele turceşti». Deoarece Eminescu şedea într-o cameră cu alţi prieteni, nu credem că odaia era ţinută în aşa dezordine încît să nu se poată locui în ea, dar ne putem închipui în lipsa de acasă a tovarăşilor se pierdea cu totul în preocupările sale... În *home*-ul său Eminescu se despovăra de rigiditatea hainelor oficiale şi contrariul de cum făcea Machiavel, care citea clasicii în haine de sărbătoare, se înfăşura într-un halat uzat, punea în picioare nişte ex-papuci de baie iar în cap un fes lung şi, după natura ocupaţiilor, se trîntea pe canapea sau pe pat să citească sau se aşeza la masă să scrie, nu fără a măsura în lung şi-n lat, uneori, odaia spaţioasă, spre a-şi aţîţa sau potoli imaginaţia. În acest timp maşina de spirt clocotea neîntrerupt, iar fumul ţigărilor se amesteca cu aburul de cafea şi alcool denaturat, învelind în ceţuri pe locatar. *Asemeni indivizilor cu somnul greoi, care se încleştează cu gemete de visul început şi refuză în convulsiuni să se întoarcă în lumea conştiinţei, poetul cade într-un delir intelectual, care-l distrage cu totul din prezent. El lucrează posedat de fantezie, aruncînd pe hîrtie ideile care-l îmbulzesc şi lăsîndu-le acolo pînă cînd va putea să le elaboreze printr-o muncă rece* (s. n.). Trăind în acele clipe o viaţă strict intelectuală, el devenea cu desăvîrşire orb pentru circumstanţe, uita de e zi sau noapte, uita să mănînce, dormea îmbrăcat şi veghea în cameră şi nu

Scanned with OKEN Scanner

suferea să i se întrerupă munca pentru dereticat şi curăţat cum nu suferea visătorul îndemnul deşteptării care-i spulberă epica visului. Acest proces extatic, în care viaţa fiziologică era redusă la minim, dăinuia cîtă vreme dura cafeaua. " Trebuie să acceptăm că în acest portret totalitar recunoaştem pe Eminescu în întregime, şi, ceva în plus, care nu-i aparţine. Căci, avînd o capacitate aproape absolută de abstragere din contingent, această imagine nu se împacă deloc cu cealaltă, propusă tot de Călinescu, a unui Eminescu păduros şi teluric în viaţa erotică. G. Călinescu a trasat o biografie eminesciană impecabilă pentru urmaşi, dar necorespunzătoare adesea din multe puncte de vedere. Dacă Eminescu este întruchiparea geniului, de unde coborîrea omului pînă la scufundare în teluric, în planul erotic? Apoi, chiar dacă geniul ar deţine latent o doză de umanitate ieşită din comun, aceasta nu s-ar consuma totuşi numai în planul afectelor primare, nediferenţiate de biologic. Credem că G. Călinescu a exagerat în a ne înfăţişa un Eminescu prea "uman" (în sensul comun al cuvîntului) cînd de fapt, în exploziile rarissime de umanitate, marele poet nu făcea decît să-şi suplimenteze în concret vîrtejul ameţitor al metafizicei sub semnul căruia exista. Orice gest de rupere din ataraxie era o supapă de eliminare a excesului metafizic, o tentativă de verificare în senzorial a ideilor pure. În fond, era o încercare de a trăi fericirea trecătoare, refuzată din prea multă conceptualitate ca şi Hyperion. Eminescu avea preconştiinţa geniului său şi a-l coborî definitiv în teluric, este aproape o împietate. Căci geniul nu trăieşte; *se trăieşte*. Existenţa sa circumscrie nişte volute care-i scapă lui însuşi, încît sunt rare ocaziile de

Scanned with OKEN Scanner

rupere din orbita sa ciclică. Aşa că, dacă acceptăm că "Veronica este numai o cristalizare a modului erotic al lui Eminescu", pe biograf trebuie să-l intereseze tocmai idealitatea eroticii sale şi nu "numai aspectul pasional al vieţii acestuia". Pasiunile erotice sunt efemere, neparticipînd decît în mod parţial la procesul creator, fiind secundare pentru viaţa interioară a omului dacă nu tind spre atingerea idealităţii. Căci Eminescu s-a autosacrificat pe altarul idealităţii. De aici acea fuziune perfectă între viaţa insului şi creaţia abstractă. Cînd circumscrii întreaga viaţă afectivă a poetului doar necesităţii actului fiziologic, vulgarizarea este iminentă. Apoi, Călinescu se contrazice de multe ori. Polemizînd cu viziunea serafică, păstrată de pseudocontemporanii lui Eminescu, criticul, după cum am mai spus, cade la polul opus, demistificînd pînă la vulgarizare. "Opinia, aşadar, că Veronica Micle, formează obiectul aproape unic al *pasiunii* (?) lui Eminescu, este cu totul greşită. Eminescu căuta dragostea (deci actul în sine - n. n.) nu femeia, victimă mereu a improvizaţiunii şi a absurdului. El este străfulgerat principial de orice femeie pentru o actriţă de varieteu sau pentru o tînără burgheză de periferie, întrevăzută la un geam, o urmăreşte cu frenezia întîiei iubiri, compune declaraţiuni focoase sau versuri imploratoare şi rămîne mereu în aceeaşi nelinişte cercetătoare, nesatisfăcută. *Eminescu nu are mistica transfiguratoare a marilor romantici*, care-şi creează o femeie fictivă, pe datele imperfecte ale realităţii şi absorb în contemplaţie orice nevroză sexuală, el nu vede îngeri suavi cu ochi incandescenţi, ca misticii medievali, care să-l umple de tulburare şi căinţă şi să-l împingă către o

Scanned with OKEN Scanner

claustralitate a spiritului, deşi accentele platonice sub forma tiraniei eternului în dragoste nu lipsesc. Pentru Eminescu iubirea e un leagăn de gingăşii erotice, o necesitate spirituală şi afectivă, bineînţeles, dar şi fiziologică, o nevoie naturală de a trăi viaţa speţei..., dar în sfîrşit un instinct,

«ce le-abate şi la paseri de vreo două ori pe an». "

Ideea că Eminescu n-ar avea puterea transfigurării ideale a femeii e contrazisă de drama dragostei sale pentru Veronica Micle în planul vieţii, iar în poezie nu se vizează decît idealitatea în erotica ontologică. (Aici intră şi "Luceafărul".) Eminescu nu e un simplu instinctiv, supus geniului speţei, întrucît capacitatea abstractivă a propriului geniu se contrapune pasionalităţii biologice. Carnalitatea aceasta de care se face atîta caz e, în fond, şi o autopersiflare, o negare a pasiunii senzuale, iar "apariţia concretă şi tangibilă", adică:

"Nu e mică, nu e mare, nu-i subţire, ci-mplinită
Încît ai ce strînge-n braţe - numai bună de iubită"

nu-i decît imaginea aparenţială, ce-i traversează cîmpul senzorial. Poate fi o simplă fotografiere a unui concept, dar pe care noi nu trebuie s-o luăm ca atare. Căci mistica erotică la Eminescu era superioară romanticilor diabolici (gen Byron), stînd la baza creaţiei sale majore. Ne întrebăm dacă fiind satisfăcut în *idealitatea sa erotică* (nu în sens teluric pasional) marele poet ar mai fi dat capodopera "Luceafărului". Fără a face uz de psihanaliză,

Scanned with OKEN Scanner

e simptomatic totuşi că realizarea acestei poeme coincide cu data unei definitive rupturi cu "idealul" concret, ce nu se arată la înălţimea aspiraţiilor poetului. Aici nu poate fi vorba despre vechiul truism că Veronica Micle nu l-ar fi înţeles pe poet şi acesta ar fi rămas nefericit pînă la capăt, ci de faptul că transfigurarea ideală a poemului în plan erotic era definitivă ca orice absolut şi că astfel drama existenţială coincide cu aceea descoperită pe tărîmul abstract al creaţiei. Ca "individ normal", Eminescu nici n-ar fi cîntat iubirea, aceasta făcînd parte dintr-un ritual biologic ce se sustrage contemplaţiei prin întrebuinţarea cotidiană. Aşa este Ion Barbu, care într-adevar nu a idealizat iubirea, nesupunînd-o contemplaţiei decît în sensul mitic al genezei. Or, la Eminescu, iubirea reprezintă calea de ridicare din contingent, de evadare spre transcendere. Chemările lui în natură nu-s decît semne de izolare şi singurătate. Astfel, ritualul iubirii e cu atît mai nelumesc şi mai pur. Această atracţie spre natură e de o infantilitate absolută, ce depăşeşte sofistica perversă a alcovului. Eminescu era un rafinat şi un pur, revenind la faza de aur cînd orice act al omului nu era decît naivitate şi inocenţă orfică. Împreunarea dintre Zeu şi muritoare era pură, şi totuşi cît de rafinată. Aici Călinescu face retuşuri neverosimile: "Deliciul analizelor sentimentale, cultivarea eului pasional în sine, prin probleme şi experienţe afective, fetişismul obişnuit îndrăgostitului de tradiţie medievală, savoarea solitudinii şi a misticii sunt atitudini aproape necunoscute lui Eminescu, pentru care *dragostea era exclusiv posesie şi amplexiune* (s. n.). Dar în acest mod el aduce o notă deosebită, grandios rustică. Trupul său vînjos şi

Scanned with OKEN Scanner

împăroşat, pe care îl culcase pe pămînt şi în fîn, prin poduri şi în paturi tari de gazde, *n-avea acuităţi pentru senzaţiile fine, şi nu căuta pentru iubire interioruri fragile şi intime* (s. n.). El cheamă - în poezia sa - femeia, în păduri de fagi sau pe marginea apei, lîngă trestii şi răchite, pentru îmbrăţişări şi sărutări bucolice, sub copacii în desfrunzire, atras de o evidentă voluptate ferină către natură deoarece somnul defineşte şi instinctul sexual, şi cine doarme pe pămînt şi calcă cu piciorul gol în iarbă îşi duce iubirile prin fînețe şi păduri. " Oare numai pentru plăcerea actului biologic, să fi cîntat marele poet orfic atît de mult natura în strînsă relaţie cu iubirea? Ar fi prea simplist să credem aşa şi Călinescu face abuz de freudism şi cînd trece la interpretarea poeziei erotice, nu numai că se contrazice în analiza vieţii afective a poetului. G. Ibrăileanu a fost din acest punct de vedere mult mai apropiat de realitatea vieţii şi eroticii eminesciene, întrucît nu le-a răpit niciodată, nici uneia, nici alteia, aura de transcendenţă. Dar despre aceasta vom mai reveni la analiza exegezei operei. Cert este că Eminescu a vizat şi în planul concret al existenţei totdeauna o idealitate absolută, de unde imposibilitatea de a se face plăcut şi a-şi uşura subzistenţa. Nebunia a venit ca o urmare inevitabilă a necesităţii de potolire a aspiraţiilor absolute în apa egală şi imuabilă a ataraxiei. Dacă Eminescu şi-ar fi găsit salvarea în ataraxia iubirii, cu siguranţă că poetul nu ar fi înnebunit, coardele sale întinse dezcordîndu-se şi liniştindu-se în această oază efemeră. Ca o fatalitate însă nimic nu a fost posibil, a fost un dat ca poetul să nu fie satisfăcut în viaţa erotică, să fie blamat de contemporani şi să moară nebun şi părăsit pînă

Scanned with OKEN Scanner

și de prietenul său Maiorescu. (Oare Maiorescu să fi lăsat deliberat ca ciclul vieții poetului să se urmeze inexorabil tocmai pentru a da pondere poetului național? Ar fi o ipoteză.) Capitolul penultim al biografiei "Agonia morală și moartea" exagerează prin exces descriptiv al crizei ultime a geniului, coborîndu-l pe poet într-o penurie insuportabilă. Apăsînd prea mult pe pedala afectivă, pentru receptarea de către vulg a sorții geniului, Călinescu abuzează fiind prea concret, cînd trebuia să fie ceva mai eteric. Căci poetul își pregătise ieșirea din contingent printr-un magistral epitaf:

"Mai am un singur dor,
În liniștea serii
Să mă lăsați să mor
La marginea mării".

VI

Opera lui Mihai Eminescu (publicată surprinzator de repede, între 1934-1936) dă măsura geniului critic al lui G. Călinescu. Vertiginoasa aventură prevestește și premerge monumentala *Istorie a literaturii române de la origini pînă în prezent* (1941). O viziune nouă de forța celei călinesciene asupra lui Eminescu (aceea a lui Negoițescu derivă din Călinescu și nu e nouă) n-a mai apărut și nu e posibilă o nouă *istorie* estetică a literaturii române. Din acest punct de vedere, tentativa lui Călinescu este unică în lume. E curios, dar azi nu mai pot apărea istorii ale literaturii române fără să pară niște adaosuri neînsemnate, interpolări fade, pe lîngă aceea a lui G.

Scanned with OKEN Scanner

Călinescu. O altă "istorie" care să poată fi luată în seamă trebuie să înceapă *de la Călinescu încoace şi* să propună o viziune critică cel puţin tot atît de coerentă si unitară asupra spaţiului literar cuprins. Or, tentativa lui Călinescu este unică în lume, nici o altă literatură neavînd şansa celei româneşti. De Sanctis, Thibaudet, Lanson, Sainte-Beuve apar fragmentări şi unilaterări în încercările lor faţă de titaniana simfonie critică a lui G. Călinescu. Înaintea acesteia, Călinescu şi-a încercat virtuozitatea interpretativă în mod programatic asupra piscului literaturii române, Eminescu. Este acea uvertură esenţială, în care dirijorul se confundă cu creatorul într-o comuniune extatică. Geniul critic călinescian se verifică prin abordarea operei eminesciene. Interpretarea capătă valoare absolută a variaţiilor de virtuozitate pe o temă dată. E adevărat, Eminescu cel mai mare poet român (şi poate universal, alături de un Dante) există prin Călinescu. Ar fi fost dramatic ca un critic genial de talia lui G. Călinescu să nu fi avut asupra ce să exerseze. Eminescu ca un meteor a spart cerul literaturii române. Pentru a fi recunoscut (ceea ce e adînc, scapă priceperii obişnuite) trebuia să apară G. Călinescu. G. Călinescu a apărut fiindcă literatura română avea un Eminescu. Alţi doi mari poeţi români (Ion Barbu şi Lucian Blaga) îşi aşteaptă încă exegetul ideal, deşi valoarea lor absolută a fost recunoscută. Mulţi s-au apucat să caute o metodă, un îndreptar didactic în exegeza lui Călinescu. Negăsind una singură, l-au taxat de impresionist şi freudist. Alţii s-au înspăimîntat de amploarea intreprinderii şi au văzut haos acolo unde nu era decît viziune totalitară; au perceput o abordare fragmentară unde era creaţia concentrică şi au

Scanned with OKEN Scanner

respins întregul din cauza temerității sale. După o cercetare microscopică a operei întregi, Călinescu a căutat să reconstituie esența eminescianismului. Găsindu-se făclia adecvată, labirintul putea fi străbătut și inițierea devenea posibilă. Coborînd în peșteră și cunoscînd-o, ai deodată revelația unui cer răsfrînt. Rămîne să te poți ridica deasupra pentru a contempla un univers nou. Cînd ceva pare nelămurit, n-ai decît să cobori din nou la origini. Oricare cale (orice operă) te va conduce spre nucleul germinativ. Năucit de cataractele mari ale spiritului, te poți odihni pe lespedea concretă ce le-a dat naștere. Din transcendent se trece la sondarea elementului practic, de la viziunea uranică la fulguranța somniei și visului și iarăși la solidul sentiment al geologicului ce dă pondere neobișnuitei aventuri. În final, se reia traseul parcurs, jalonîndu-se o perspectivă justă. Astfel succesiv, prin "Descrierea operei", "Cultura", "Eminescu în timp și spațiu", "Filozofia teoretică", "Filozofia practică", "Teme romantice", "Cadrul fizic", "Cadrul psihic", "Tehnica interioară" și "Tehnica exterioară" se condensează portretul definitiv al operei eminesciene. Dar o imagine picturală nu sugerează amploarea și profunditatea viziunii create. Mai exact, Călinescu forează inițial prin "Descrierea operei" un material imens, descoperind și anunțînd sunetul originar, pe care îl dezvoltă apoi simfonic, reluîndu-l cu virtuozitatea lui Beethoven în celelalte capitole, și rotunjește astfel întreaga arhitectură interioară și exterioară a exegezei. Deci metoda ar fi accea a unui compozitor genial ce-și dezvoltă prin reluări succesive tema fundamentală a simfoniei. Și aici instrumentele folosite diferă infinit după figurația

Scanned with OKEN Scanner

peisajului concret sau transcendent. Un singur instrument ar fi necuprinzător. De aici esența călinescianismului care presupune plurivalența interpretării critice. Călinescianismul se divulgă treptat prin revelarea esenței eminescianismului. Conturarea unui termen îl creează pe celălalt printr-o osmoză inefabilă. În final, ai imaginea congeneră a celor doi termeni categoriali. Iată o primă receptare geografică a eminescianismului, căzînd ca o concluzie la sfîrşitul primului capitol ("Descrierea operei"): "Aruncînd un ochi asupra acestui tablou, ne putem face o idee mai dreaptă asupra istoriei spiritului eminescian, care poate sluji la rîndu-i cercetătorului pentru lectura manuscrisului şi pentru datarea lui. O inspirație patriotică înăbuşită de alegorie şi platonism naiv, cu eroi lunatici şi filozofanți, cu tînguiri fără durere profundă şi exaltare pasională fără senzualitate; o caligrafie citeață, cu multe consonanțe duble, cu u mut şi f din ph, cu o cerneală apoasă, decolorată, aceasta este epoca prestudențească. Un patriotism mai politic, panromânesc, cu început de xenofobie, amestecat totuşi cu byronism şi faustianism, o mare bucurie de aberație fantastică, teoria dragostei angelice şi demonice cu izbucnirea senzualității, schopenhauerism integral şi cam zgomotos. Acum caligrafia e rotunjită, citeață, aşternută pe curat, cele mai dese, şi multele pumnisme au dipărut. Curînd, spre epoca berlineză, ea devine măruntă şi ascuțită, confundîndu-se uneori cu scrierea germană pe care poetul o practică des ca funcționar de agenție. Patriotismul s-a făcut amar, poetul începe să se întoarcă spre trecut, iar senzualitatea aprinsă pe alocuri e mai bărbătească, mai conştientă de amărăciunile dragostei,

Scanned with OKEN Scanner

mai intimistă. Poetul a cunoscut iubirea. Se vede o predilecție pentru mitologia germanică și getică și pentru folclorul național. La Iași, naționalismul devine sociologic. Eminescu se așează să facă drame de studiu al trecutului fără nici o filosofie. Voiește în același timp să studieze societatea românească în nuvele. Poezia se face pasională, galeșă sau iritată, apar întîiele izbucniri de misoginism și, alături de gluma secretă, mușcătoare și cam deșănțată, crizele de mizantropie. Scrierea cu cerneală violetă a redevenit citeață, bine împlîntată, dar măruntă, pe imprimate, pe foi de hîrtie vînătă de vechi catastif. La București caligrafia devine mai aparentă, foarte citeață sau alergătoare, cu trăsături ritmice parcă de peniță gotică. Toate scrierile de acum sunt tari, dar sigure în expresie, năvalnice sau înalt amare, de o mare volubilitate verbală. Să lăsăm acum la o parte unele glume ce n-ar fi fost nicicînd dezvoltate, să scoatem și acele cîteva compuneri ce intraseră în ediția Maiorescu, și totuși ce vedem? Față de mormanul de planuri și încercări inedite, cele mai multe de dramă, față de o așa uriașă voință de creație, opera rămasă, alcătuită mai ales din scurte poezii, e neînsemnată. Eminescu, mort sufletește la 33 de ani, nu apucase a arunca din spiritul său decît firimituri, sclipitoare firimituri. " În fulguranța acestor adnotări, portretul adevărat al lui Eminescu este prins. Nu rămîne decît să fie argumentat cea ce se și întîmplă mai departe. Stabilind sinusoida romantică a poeziei eminesciene ("Structural romantică, opera lui Eminescu are două limite între care pedulează: sentimentul nașterii și sentimentul morții. La mijloc, ca moment vital maxim, se află erotica lui, o erotică mecanică, sub nivelul

Scanned with OKEN Scanner

conştiinţei diurne. Toată existenţa cuprinsă între cele două coordonate are o mişcare somnolentă, şi cînd nu aparţine de-a dreptul regimului oniric, ea capătă cel puţin forma tipică a visului. Eminescu trăieşte în general sub lună. "), este simplu pentru G. Călinescu să populeze spaţiul dintre cei doi poli între care erosul ar fi momentul echilibrului. La explicarea valorii geniului în conceptul eminescian, este urmată îndeaproape filosofia lui Schopenhauer (vezi şi "O ipostază romantică a geniului" - Marin Mincu: *Critice*, I - 1969), dar este asimilat conceptul în general la modul creator. Astfel Călinescu intuieşte "titanismul" (atît de important în exegeza lui D. Popovici) şi-l subsumează anterior naturii geniului. Dar titanismul e o coordonată comună a romantismului, aşa că, din acest unghi, Eminescu nu s-ar diferenţia de curentul romantic. Interesantă ar fi imaginea "titanică" a femeii, întîlnită la Eminescu prin frecventarea fantasticilor romantici germani dar şi prin prelucrarea folclorului autohton. Un Eminescu pendulînd tragic între teluric şi transcendent, ameţit de viziunea extatică a macrocosmului, răvăşit genial de imaginile stranii ale somnului (visului romantic pur), tinzînd ataractic spre o glacialitate boreală, e bîntuit însă în interpretarea călinesciană de o forţă instinctuală larvară. Acel "serafism animal" despre care vorbeşte Călinescu în legătură cu erotica eminesciană vine să completeze exagerarea criticului semnalată în compunerea biografiei poetului. E aici o obstinaţie în a îngroşa trăsăturile poetului pentru o imagine globală necontradictorie. Iată concepţia lui Călinescu privind "rusticitatea" eminesciană: "Cine trăieşte viaţa cea mai automatică? ţăranul. Eminescu ne înfăţişează sub orice

Scanned with OKEN Scanner

haină suflete de țărani, însă de țărani milenari aproape abstracți..."; "Pentru țăranul român grîul «s-a făcut» sau nu «s-a făcut», porumbul se usucă din pricina secetei sau putrezește de prea multă ploaie. Cînd vin omizile nu sunt poame, vitele mor cîteodată de molimă. Orice gînd de intervenire în cursul naturii, de înlăturare a cauzelor și de provocare a unor împrejurări noi e primit de țăran cu o mare ironie. El nu aduce apă din rîu pe jgheaburi dacă nu plouă din cer, fiindcă, rîul, ploaia înfățișează pentru el puteri divine, deasupra oricărei logici umane; va alerga însă la descîntece. Această pasivitate dezvăluie un spirit arhaic, starea în care conștiința omenească nu are nici o încredere în sine, ci numai hotărîrea de a privi în pace desfășurarea lumii", care nu este deloc inexactă, ci metafizică. La o asemenea percepție metafizică a cadrului concret și la ideea romantică a abstragerii din contingent de către geniu, Călinescu forțează din necesitatea necontradicției propunînd automatismul gregar al eroticei eminesciene. "Intelectualismul și sentimentalismul, iată ce lipsește din erotica eminesciană, în *fundamentul ei suav genitală* (s. n.). îndrăgostiții nu gîndesc nimic, nu se înceţoşează unul pe altul în nici un simbol și n-au nici un fel de emoție complimentară, care să nu se bizuie pe funcția sexuală. Momentele eroticii lor sunt puține: o «dorință» ardentă, care, înfăptuită, devine «fericire», după ce a pricinuit în clipa premergătoare apropierii un adevărat leșin al așteptării, «înfiorarea». Cînd împreunarea nu se poate realiza, urmează «mîhnirea», o mîhnire fizică, o încetare aproape a voinței de a vieții". Călinescu raportează greșit erotica eminesciană la felul de a vedea al modernilor. Dar chiar Petrarca și Shakespeare

Scanned with OKEN Scanner

erau mai moderni decît Eminescu, dorind femeia şi nu idealul abstract. La Eminescu drama se naşte din incompatibilitatea dintre imaginea concretă a femeii iubite şi proiecţia ei ideală. Astfel, din această discordanţă se constituie erotica eminesciană; nu e vorba de instinctualitatea gregară ci de un mimetism magic ce implică o împlinire erotică, dincolo de orice sofistică şi rafinament. Beatrice nu era la înălţimea poetului, deşi Dante considera invers şi iubirea lor era funciar extatică, inexplicabilă raţional şi deloc intelectualistă. La fel iubirea platonică dintre Laura şi Petrarca. Avem de a face în aceste ilustre cazuri cu un orfism erotic, cu o iubire extatică. Toţi îndrăgostiţii lui Eminescu adorm şi nu în sensul "neclintirii hieratice a animalelor în epoca de împerechere" ce presupune o comunitate magică, neilustrată în plan teoretic prin nimic. Extaza erotică depăşeşte simpla împreunare, fiind o comuniune pe căi inefabile în absolut, de aici ezitarea lui Eminescu în faţa unei iubiri "împlinite" cu Veronica Micle. Dată fiind imposibilitatea egalizării între Hyperion şi Cătălina, Eminescu va suplini această inadecvare prin viziunea eroticii originare, orfice. O asemenea erotică are o doză de inconştient însă nu în sensul geniului speţei (căci nu-i vorba nici măcar de un "serafism animal") ci pe linia comunicării magice între două lucruri perfecte ce se atrag dincolo de reciprocitatea derivată din asemănare. (Ceva platonic, am spune, precum se susţine de către Socrate în dialogul lui Platon "Lisys"). Superioritatea unei asemenea erotici constă tocmai în înălţimea ei în absolut. Cadrul edenic în care are loc este metafizic iar proximitatea visului presupune o comunicare esenţială pe cale onirică.

Scanned with OKEN Scanner

În vis, fenomenalul poate transcende. Deci îndrăgostiții adorm pentru o regăsire a lor aproape de esențe. Confundarea eroticii eminesciene cu aceea a omului comun îl duce pe Călinescu la un paradox; din exces de demitizare cade el însuşi în vulgarizare, precum exegeții mai vechi sau mai noi care voiau să-l scoată pe Eminescu de sub influența filosofiei budhiste şi schopenhaueriene. "Însă la Eminescu uimeşte adînca gravitate erotică, religia sexuală. Aşa iubeşte poporul, o singură dată, în vremea înfloririi vieții bărbăteşti. După această epocă de foame erotică, simțurile se potolesc şi gîndurile devin ironice sau gnomice încît numai omul cult prin intelectualizare şi impresionabilitate artistică mai poate ține caldă vatra unui sentiment care de obicei, la omul obştesc, se stinge curînd după adolescență. Eminescu lungeşte acest răstimp de criză sexuală primară, rămînînd mereu în faza pubertală simbolizînd oarecum în sine o vîrstă pe loc stătătoare. Dacă analizăm cele mai tipice poezii de dragoste eminesciene, cu surditate față de elementul muzical, răsunător prin obişnuință în urechea noastră, dăm de un *strat de vulgaritate, nu în înțelesul rău estetic, ci în acela de comunitate deplină de simțire cu omul zilnic*" (s. n.). Orfismul erotic eminescian există continuu sub semnul unui gnomism absolut (acela oniric) astfel că instinctualitatea larvară propusă de Călinescu rămîne o exagerare (o aspirație complimentară, niciodată împlinită) a unui spirit eminamente estetic. Vorbind despre erotica lui Eminescu, Călinescu vorbeşte despre sine, aspirînd bovaric după o asemenea ipostază virilă (este "bietul Ioanide" şi acela o dulce ficțiune). O altă chestiune asupra căreia G. Călinescu n-a insistat îndeajuns (deşi a făcut o

Scanned with OKEN Scanner

descripție fenomenologică de cîte ori i s-a ivit ocazia) este dacismul eminescian. Poate că G. Călinescu nu s-a interesat de pantheonul tragic eminescian dintr-un motiv de natură exterioară: în epoca exegezei asupra lui Eminescu, gîndiriştii supralicitau fondul tracic, ajungînd la o tracomanie hazardată. Neinsistînd, Călinescu îşi arată, în felul acesta, refuzul său față de ideologia tracică. Credem însă că importanța dată de Eminescu însuşi acestei probleme, prin toată opera sa, cere o cercetare verticală la modul sintetic. Mihai Eminescu reia filiera livrescă a dacismului, dar o şi reface în mod organic prin intuiție. Calea livrescă transcrie astfel o mitologie factice pe urmele lui Asachi şi Bolintineanu, de coloratură elino-romanică. Făcîndu-se o mîndrie națională din descendența noastră romană, s-a ajuns la alegorii artificiale de genul: Traian şi Dochia. Zeii romani erau calchiați exagerat şi transplantați în solul etnic, uitîndu-se că aceştia erau la rîndul lor nişte palide copii ale zeilor greci, care şi ei erau împrumutați. Deci nimic etnic aici, nimic organic. Zeii romani sunt simple abstracțiuni ce se amestecă artificial în existența diurnă a muritorilor, încurcîndu-le-o. Ei nu sunt diriguitori transcendenți, ci nişte concepte embrionare: ceva între conceptualitatea pură şi teluricul afectivizat, simpli hibrizi făcînd o curioasă tranziție între transcendere şi materialitatea contingentă. De aici politeismul lor şi lipsa de specificitate etnică. La greci doar *eryniile* ar reprezenta un mod de manifestare al etnicului, derivat din primordialitatea hybrisului specific lor. Eminescu a intuit naivitatea înaintaşilor săi şi a trecut curajos la reconstituirea pantheonului tracic prin analogie cu zeii nordici ai Walhallei. Spiritualitatea boreală are tangențe

Scanned with OKEN Scanner

cu aceea a geților și dacă luăm în seamă faptul că goții ar fi geți având zei ca Decheneus și Zalmoxis, atunci Odin nu-i decît o imagine a lui Zalmoxis. Intuiția lui Eminescu este exactă. Zeii nordici ca și cei ai geților sunt de o conceptualitate restrictivă, dedusă și din reședința glaciară a lor. Ei sălășluiesc în halele afunde ale Oceanului Înghețat, ducînd deci o activitate esențială în spirit, refuzînd căldura (Olimpul e pe înălțime, apropiat de soare) ce presupune afectivitate, adică alterare și efemer. Puterea lor este mai organicistă (ținînd de acțiunea spirituală) decît lascivitatea și decadența zeilor elini. Spiritualitatea aceea iese învingătoare care este mai adînc implîntată în mitul originar și care propune în același timp o viziune mai înaltă despre existență. Astfel cerul spiritual tracic era superior celui helenist (de aici mirarea lui Platon și legenda sclavului Zalmoxis) și evident celui latin (de aici rezistența etnică la asimilarea definitivă). Zalmoxis ("sclavul lui Pitagora"!) este unic (la geți nu există politeism), deci puterea sa este aceea *originară* derivînd din Unul, factorul genezei prin sine, suficiente sieși. El este pe cît de abstract prin concept, pe atît de concret prin credința panteistă sădită în colectivitate. Zalmoxis se supune unei ocultații vremelnice, urmată de epifania misterioasă. Fiind un învățat (preot al misterelor) precum brahmanii, ajunși la puteri supreme prin *tapas*, el face o sinteză între cer și lut, între spirit și trup, între trasncendent și efemer. Învățăturile sale vor propăvădui deci o religie inițiatică, nu cult al împăcării datului concret cu transcendența pe căi cît se poate de laice. Cumpăna aceasta esoterică, păstrată atemporal a dat șansa existenței acestei culturi. Ezoterismul și magia conferă lui

Scanned with OKEN Scanner

Zalmoxis atribute demiurgice originare. Destul de eclectic, Eminescu transcrie toate trăsăturile tracismului primordial în poeme ca "Memento mori", "Gemenii", "Miradoniz", "Rugăciunea unui dac", "Povestea magului călător în stele", "Mureşanu". Oricum, intuiţiile eminesciene pregătesc terenul pentru viziunile mai sintetice ale lui Pîrvan, Botta, Blaga. G. Călinescu trece sumar peste aceste chestiuni, atingîndu-le fragmentar. Imaginea lui Eminescu de aceea va apare cam ciopîrţită de bisturiul infinitezimal al criticului. Privit categorial pe suprafeţele esenţiale (eros, tracism, uranism, somnolaritate) poetul s-ar fi închegat mai profund, nemailăsînd impresia dispersiei infinite. Am adus cîteva punctări imaginii călinesciene a lui Eminescu pentru a arăta importanţa fundamentală a *Operei lui Mihai Eminescu* în contextul mai general al eminescologiei. Nu am insistat asupra calităţilor, pentru că ceea ce e aproape perfect intuit se "coboară" prin comentariul lăturalnic. Perfecţiune pură însă nu există, chiar şi opera critică fiind croită prin puterile subiectivităţii unice. Desigur că faţă de Caracostea, Călinescu reprezintă pe dirijorul genial şi subiectiv, creator în interpretarea unei partituri geniale, pe cînd primul ar fi doar un muzician harnic, pregătind instrumentele orchestrei pentru marea încercare.

VII

După ce am traversat exegezele lui D. Caracostea şi G. Călinescu, revenind la D. Popovici, putem afirma fără a greşi prea mult că, de fapt, cursul acestuia nu-i decît un compendiu cuminte şi sintetic a tot ce s-a spus

Scanned with OKEN Scanner

despre Eminescu pînă la data ținerii prelegerilor (1947 - 1948). Deşi ne aşteptam la începutul acestor pagini de "eminescologie" la foarte mult din partea lui D. Popovici, trebuie să recunoaştem acum că D. Popovici nu a avut nici geniul lui G. Călinescu, nici erudiția grefată pe intuiții structuraliste a lui D. Caracostea. Apoi stilul oral (normal la nişte prelegeri vorbite) dăunează mult lăsînd o vagă impresie de pedantism didacticist. În prima parte (Biografia, Momentul literar, Începuturile poetice), profesorul de la Cluj urma îndeaproape pe D. Caracostea, punctînd acolo unde era cazul unele idei. Aşa de exemplu, deşi titanismul eminescian este semnalat din plin şi de D. Caracostea şi de G. Călinescu, D. Popovici reține în atenția cercetării sale ceva mai mult acest concept, considerîndu-l just o "vocație originară" a poetului şi dezvoltîndu-l original în penultimul capitol al cursului "Poezia titaniană". (Deoarece în "Critice I" am semnalat faptul că broşura lui Matei Călinescu *Titanul şi geniul la Mihai Eminescu* se bazează în întregime pe D. Popovici, nu mai stăruim aici asupra acestui capitol, cel mai bun al cursului.) Urmînd preocupări mai vechi (vezi "Santa Cetate"), D. Popovici consemnează didactic "poezia cetății umane" la Eminescu. "Poezia erotică" eminesciană e văzută de cercetător aproape just, fără exagerările lui G. Călinescu, urmînd sugestiile lui G. Ibrăileanu: o fază inițială de idealizare (femeia e un înger), apoi o treptată trecere spre misogism (femeia ca ademenire prin care geniul speței îşi îndeplineşte rostul) prin revenirea la atributele teluricului. În "Poezia mitologică" se cercetează rudimentele dacismului eminescian, cu bune intuiții dar, ca şi la Călinescu, fără o

Scanned with OKEN Scanner

limpezire definitivă. Concluzia finală a lui D. Popovici ar fi că Eminescu este un mare romantic titanian, ceea ce este prea puțin, Eminescu fiind un poet mai mare decît un Byron sau Shelley. Romantismul lui Eminescu este *originar* şi numai în al doilea rînd *istoric*. Căci prin Schopenhauer, Eminescu călătorea la învățăturile ezoterice ale brahmanismului, aducînd romantismul la cel mai înalt sens ontologic posibil. Mai departe va fi transformat în hermetism de alt mare poeţt român, Ion Barbu.

Tomis, 1970

Scanned with OKEN Scanner

EMINESCIANA
(I. NEGOIȚESCU, LIVIU RUSU, G. C. NICOLESCU, D. MURĂRAȘU)

Era fatal ca, după exegeza călinesciană, promontoriul cel mai înalt al liricii noastre să devină restrictiv pentru multă vreme. Ultimele contribuții, fără să le minimalizăm de loc, vin să confirme aproape o axiomă. Nimic nou sub soare, ci doar aprofundări sau vulgarizări ale unor afirmații și idei găsite în imensul șantier al lui Călinescu, neepuizate de acesta complet. (Cu excepția lui Ion Negoițescu, care, totuși, adună scîntei din același Călinescu.) Dar desigur că preocupările exegetice de orice orientare nu fac decît să sporească edificiul enigmatic în care se închide treptat marele nostru poet. Ceea ce ar părea oarecum paradoxal aici este tocmai tendința de ermetizare spre care se îndreaptă *opera în sine*. Trecută prin sita critică a tuturor interpreților, aceasta se *obscurizează* intens, în contradicție vădită cu intențiile interpretative. Se întîmplă un fenomen ciudat de întunecare, aidoma unor pietre rare care își pierd luminozitatea cu cît sunt lustruite mai îndelung. Eminescu va căpăta în timp masca hieratică și impenetrabilă a unei statui indice, deși orice atingere a sa

Scanned with OKEN Scanner

va reverbera un ecou profund de orgă într-o catedrală infinită sau, cînd tonul este fals - zgomote inepte şi scrijelitoare.

Deci, după ce Călinescu a căutat să impună o viziune nouă asupra poetului național, explicită pe cît permitea misterul infuz ce stăpînește opera cercetată, au apărut, mai ales în ultima vreme, destule alte pretenții de comprehensibilitate critică. Unele (în concordanță cu criteriul abordării) prelungesc şansa perenității operei (Ion Negoițescu) sau o consolidează prin relevarea nex-ului ideativ (D. Murăraşu), pe cînd altele o diminuează, localizînd-o autohtonist pe direcția gheristă (Liviu Rusu, G. C. Nicolescu). Într-un cuvînt ne vom ocupa aici de ultimele abordări mai serioase ale operei eminesciene, ce au fost destul de puțin comentate la apariție (în afară de I. Negoițescu), adică de *Poezia lui Eminescu* de I. Negoițescu, *Comentarii eminesciene* de D. Murăraşu, *Eminescu şi Schopenhauer* de Liviu Rusu şi *Studii şi articoole despre Eminescu* de G. C. Nicolescu.

Pornit de la un făgaş croit de Călinescu, Negoițescu amplifică o idee, transformînd-o în viziune totalitară prin secționarea în două a lirismului eminescian. Astfel, zona *plutonică* a postumelor ar fi sîmburele originar şi autentic al liricii lui Eminescu. Poetul, speriat el însuşi de nebunia sa vizionară, a refuzat să se arate sub această față, dezvăluindu-se contemporanilor în ipostaza unor rigori aproape clasicizante. După golirea sensurilor solare din poezia sa, era de aşteptat imaginea ei sublunară şi orfică, otrava filtrată atît de dulce şi ascunsă în apele somniei

romantice. Ceea ce şi îndeplineşte cu strălucire Ion Negoiţescu. Luînd ca fundamentală semnificaţia versului cheie "De plînge Demiurgos doar el aude plînsu-şi...", Negoiţescu creează, în jurul lui, imaginea posibilă a unui Eminescu îmbătat de orfism, damnat la propria-i condiţie tiranică, "căci Demiurgul care «singur îşi aude plînsu-şi» poate fi socotit ipostaza divină a monarchului-androgin, a ascetului ce soarbe apa mării sau se îmbată de contemplativitate, a poetului-înger, a geniului Somnului şi a demonului palorii".

Poetul, Călugărul şi Monarchul - ipostazele solemne ieşite din aburii visului romantic, autodevorează spiritualitatea originară a lui Eminescu şi-l iluminează lăuntric, în contrast violent cu haina clasicizantă pe care i-au croit-o antumele. În general, Negoiţescu exemplifică prin acele fragmente lirice în care transpare doar tentaţia după voluptatea serafică a dematerializării, cînd poetul tînjeşte metafizic numai, fără să conceptualizeze. Negoiţescu respinge latura conceptualizantă a poeziei eminesciene, fără să expliciteze că aceasta este, în fond, o urmare a rolului predominant director al poeticii maioresciene (logicizante) impusă în epocă. Apoi, natura lirismului poetului nu excludea raţionabilul, aceasta fiind şi o chestiune de aderenţă spirituală, şi nicidecum nu este vorba de un adaos fals. Căci tărîmul dezvăluit de Negoiţescu este călătoria interzisă sieşi de către poet. Frumuseţea sa obscură îl înspăimîntă într-adevăr, dar e discutabilă valoarea sa absolută în cadrul lirismului eminescian. Dacă această faţă ascunsă a poetului e un dat nativ, cealaltă (din antume) - *neptunică* (în accepţia Negoiţescu), e rezultatul efortului lucid. Între geniu şi

Scanned with OKEN Scanner

meşteşugar, pe cine să preferăm deci, cînd unul îl neagă pe celălalt în aceeaşi persoană? Prin independenţa neantinomică ce o deţine fiecare în parte, aceştia sunt egali. Soluţia cea mai bună ar fi de subsumare, şi nu de exclusivitate. În ceea ce priveşte rostul lui Schopenhauer în creaţia lui Eminescu, acesta este esenţial şi nu trebuie minimalizat.

Este interesant că deja după Negoiţescu (ce-i neagă spre sprijinul teoriei sale, influenţa), alţi doi comentatori (Liviu Rusu şi G. C. Nicolescu) tind să-l înlăture definitiv. Influenţei schopenhaueriene i s-ar datora, după Negoiţescu, "retorica alegorică" a *Luceafărului*. Privit din unghiul său de vedere, afirmaţia pare să se justifice, nefiind o minimalizare exclusivistă a capodoperei eminescieneş vehicularea unor idei abstracte, a unor "filozofeme" ar fi deci dăunătoare lirismului genuin din zona de creaţie plutonică.

În opoziţie faţă de Negoiţescu, cu scopul sociologist de a salva poezia eminesciană de pesimism, Liviu Rusu şi G. C. Nicolescu depun eforturi neprecupeţite să demonstreze inadecvarea filosofului german cu lirismul de factură *optimistă* a poetului. Călcînd apăsat pe urme gheriste, Liviu Rusu *eticizează* pînă la extrem, ajungînd la deformări vulgarizatoare. Astfel, susţinînd că numai fondul prim (adică etapa juvenilă) este adevăratul lirism al poetului, L. Rusu vrea să limiteze văile contemplaţiei eminesciene la simpla atitudine criticistă (înainte se spunea "satirizare a societăţii corupte..."): "Ce se desprinde chiar de la începutul activităţii poetice a lui Eminescu? O critică severă a prezentului în dorinţa vădită de îndreptare a lui.

Scanned with OKEN Scanner

Nici prin minte nu-i trece să condamne lumea şi viaţa ca atare, idealul nefiinţei îi e străin. Constată numai relele şi doreşte remedierea lor. "După o asemenea optică (urmărită cu o tenacitate fanatică în toată cartea), L. Rusu se miră că în *Memento mori* poetul "îşi exprimă admiraţia faţă de construcţiile gigantice în care sunt concretizate «gîndiri arhitectonice de-o grozavă măreţie», însă nu aminteşte un cuvînt de suferinţa maselor, care mînate de bici, au construit"... Cîtă naivitate estetică nedisimulată! Ne închipuim cît de mare poet ar fi fost Eminescu dacă ar fi rămas doar la "strălucire, luminozitate, graţie, *voioşie, deasupra cărora planează un surîs de fericire...* (subl. n.)" ca în poezia *La mijloc de codru...*, de care se extaziază L. Rusu pînă la lacrimi. Dar L. Rusu face şi concesii: "Nimeni nu va putea contesta existenţa unor poezii cu conţinut deprimant la Eminescu acestea însă - lucrul este neîndoielnic - sunt în inferioritate şi ca număr şi, în unele cazuri, şi ca realizare artistică". De unde această înverşunare de a face din Eminescu un biet poet, mediocru şi ocazional, nu ştim. L. Rusu refuză în mod elementar să ia act de faptul că Eminescu este un poet romantic şi încă unul genial. Or, contemplaţia romantică mişcă faldurile unei seninătăţi ataractice peste univers, captînd şi revelînd ordinea esenţială a lumilor. De aici şi pînă la optimismul facil şi eticist al juvenilităţii este cale lungă. Orice contemplaţie ajunge la scepticism, dată fiind relativitatea fenomenală a existenţei. Cu un practicism apropiat de "vulpea ce nu ajunge la struguri" (cumplita vulgarizare a lui Gherea), L. Rusu citeşte empiric *Luceafărul* şi se lamentează că Hyperion, prin atitudinea sa, nu a "reuşit" să ducă lumea cu un pas înainte".

Scanned with OKEN Scanner

Tot o coborîre a valorii intrinseci a poemei dezvoltă şi G. C. Nicolescu, propunînd o imagine neadecvată a geniului Hyperion. Fiind suficient sieşi, geniul romantic nu acceptă teluricul decît ca un cadru de verificare a identităţii sale. Deci încercînd şansa efemerităţii, geniul va fi respins brutal să se întoarcă în propria-i condiţie eternă: condiţia deja senină a *ataraxiei*. Solicitările factorului efemer nu-i dau decît posibilitatea realizării echilibrului static la care este damnat, căci geniul Hyperion implică depăşirea tentaţiilor titanice de umanizare. El nu poate fi "nefericit" la modul uman, fiindcă eternitatea refuză afectele perisabile. Trebuie să considerăm *Luceafărul* ca pe o valoare absolută, în care abstractul s-a liricizat sublim, acesta putînd fi testamentul geniului românesc. Reducerea în planul social a grandorii uranice a acestuia micşorează puterea sa de iradiaţie în timp şi spaţiu. Căci nu doar pentru că "în lumea în care trăia el (Eminescu - n. n.) nu era posibilă aflarea femeii de care avea nevoie" s-a născut cutremurătoarea imagine a lui Hyperion. G. C. Nicolescu scrie aproape o carte pentru a ne convinge (cîtă naivitate!) că Eminescu a fost nefericit în dragoste. Chiar dacă ar fi aşa, geniul e "nefericit" ca entitate inseparabilă şi unică, interzicîndu-şi involuntar accesul la dulcea conformitate a existenţei. Dacă nu va avea piedici reale, şi le va crea. Dincolo de Schopenhauer, Eminescu era congener genialităţii, şi în lipsa teoriei acestuia ar fi ajuns prin intuiţie la aceeaşi ataraxie.

Poate că cea mai onestă şi utilă cercetare o face D. Murărăşu, care, dotat cu o pregătire foarte serioasă (istorică, filologică şi filosofică), încearcă să justifice

Scanned with OKEN Scanner

filogenetic şi ontogenetic opera marelui poet. Astfel, el dă premisele sublunarității orfice eminesciene (susținută de Negoițescu) prin apropierea de Wagner şi face inutile aserțiunile lui L. Rusu despre raționabilitatea eticistă a poetului. D. Murăraşu explică aproape exhaustiv dacismul fundamental al lui Eminescu, corelîndu-l cu pregătirea sa filosofică. Iată deci o carte (*Comentarii eminesciene*) care justifică îndreptățit sau amendează, cînd este cazul, valoarea reală a altor cărți. Dar studiile eminesciene nu şi-au încheiat încă epopeea şi probabil că nu şi-o vor încheia niciodată.

Tomis, 1969

Scanned with OKEN Scanner

UN PLAGIATOR: P. M. GORCEA

Citind de curînd un articol al lui Ion Holban în revista **Cronica** ("Altceva despre **Luceafărul**"), ni s-a părut că anumite afirmații despre lucrarea lui Petre Mihai Gorcea, intitulată **Steaua din oglinda visului** (Ed. Cartea Românească, 1983), atrag atenția că ne aflăm în fața unei contribuții originale. Cum noi înşine am analizat maxima operă eminesciană într-un studiu intitulat **Luceafărul - poem al visului romantic**, publicat mai întîi în volumul **Repere** (Ed. Cartea Românească, 1977, p. 59-118) şi amplificat şi dezvoltat apoi în cartea **Luceafărul** (Ed. Albatros, 1978, LXXXI+106 p.), ne-am grăbit să ne procurăm volumul pentru a constata cum era firesc, stadiul de evoluție al "eminescologiei" actuale, direcția în care se mişcă aceasta.

Intenția exegetului este exprimată încă din prima pagină a cărții: aceea de a dezvălui printr-un sondaj "antropologic" ceea ce se spune, dincolo de suprafața textului, în "straturile semantice" ale cuvintelor, înscrise în "valori culturale moştenite" care, ele, ar contura "o poveste subterană, paralelă cu firul epic de la suprafață". Ar fi deci una din acele încercări care aspiră, printr-o arheologie specializată a depozitelor mitice din semantica cuvîntului, să scoată la suprafață ceea ce este ascuns în

Scanned with OKEN Scanner

opera de artă, aceasta fiind una dintre formele cele mai incitante ale criticii în momentul de faţă. În esenţă o astfel de critică fructifică metoda semiotică fiind un tip de **filologie superioară**, ce urmăreşte să investigheze poezia prin cercetarea poziţiei şi situării creatorului faţă de contextul cultural. Mărturisim că am deschis lucrarea cu o curiozitate cu atît mai firească, cu cît şi **studiul nostru aborda poemul din acest unghi pentru a pune la încercare valabilitatea aprecierii călinesciene conform căreia "Luceafărul" ar fi "prea conceptual" şi "abstract", prea depărtat de straturile originare ale poeziei.**

Cum procedează, însă, Petru Mihai Gorcea?

În prima parte a cărţii, intitulată pompos "Grădina simbolurilor", folosind o metodologie nu prea clară, el urmăreşte desfăşurarea poemului, oprindu-se la fiecare dintre "imaginile" mai importante şi, coborînd pe cîte o scară foartă sinuoasă, întîrzie îndelung în mitologie, în riturile de iniţiere, în alte texte eminesciene sau alte literaturi, căutînd să epuizeze tot ceea ce **cultura** ne dăruieşte sau ne sugerează în legătură cu respectiva temă. În această "divagare", considerăm că se află una dintre slăbiciunile majore ale cărţii, asupra căreia ne vedem nevoiţi să atragem atenţia: a poseda cantitativ **orice** semnificaţie, care ar putea fi prezentă într-un text poetic, nu înseamnă **a face textul să vorbească**; există chiar riscul să fie obscurizate semnificaţiile valorizante cele mai evidente. Pînă la urmă, prima parte a lucrării la care ne referim ajunge să funcţioneze doar ca un **dicţionar de simboluri** generale care ar putea avea tangenţă şi cu poemul **Luceafărul**, dar care acumulează un material

Scanned with OKEN Scanner

arhetipal, în cea mai mare parte analizat cu rezultate remarcabile de D. Caracostea. Efortul depus (foarte ambiţios efort care lasă să se ghicească o adevărată **patimă** pentru obiectul creat) nu este încununat de un rezultat, acesta mult mai important, pe care orice act **critic** trebuie să-l atingă: **acela al selecţiei argumentelor, al puterii de a renunţa la unele elemente aluvionare care, în loc să clarifice, de obicei obscurizează interpretarea**. "Deschiderea" nemăsurată a "imaginilor" poemului nu aduce un serviciu real poeziei eminesciene, căci există, se ştie, riscul de a spune acelaşi lucru despre orice. Astfel, *înjghebarea* bogumilică a lui P. M. Gorcea nu satisface decît în mică parte titulatura de "eseu"; după părerea noastră (ea nu ne aparţine, ne-o însuşim numai, dintr-o tradiţie acreditată), un eseu trebuie să satisfacă cel puţin două condiţii: să aibă un minimum de **portant teoretic** şi **să prezinte într-o nouă lumină obiectivul investigat**, la nevoie să răstoarne unele teze mai **vechi,** în cazul că ele nu mai corespund. Ne aşteptăm deci la **o lectură** efectiv **nouă** a poemului şi la un pas înainte în efortul de a-l fixa pe Eminescu într-o altă perspectivă critică. Din păcate citind "eseul" am găsit **numai** "noutăţi" cunoscute pe care autorul şi le adjudecă de la alţii, fără onestitate şi fără prea multă modestie. Mai la sfîrşitul cărţii, am dat peste acest pasaj demn de tonul aulic şi dictatorial al unui Călinescu tînăr, aflat în preajma încumetării decisive asupra operei lui Eminescu. Citäm parţial dar edificator: "Ceea ce nu ne vom sfii să afirmăm răspicat este faptul că tălmăcirea tradiţională (care "tălmăcire"? - n. n) nu dezvăluie, ci **acoperă capodopera eminesciană cu o groasă perdea**

Scanned with OKEN Scanner

deformatoare (s. n.), o izolează atît în ansamblul operei eminesciene, cît şi în planul literaturii universale, dînd unor simboluri de largă circulaţie valori arbitrare. De aceea, deşi considerăm că orice text de valoare poate produce mai multe **lecturi interpretative** (aici avem o tautologie - n. n.), unele paralele, altele divergente, deşi suntem lipsiţi de trufia de a crede că lecturile propuse în actualul eseu ar fi singurele posibile, (cîtă falsă modestie! - n. n), totuşi apreciem drept **eronată** (s. a. a lui P. M. G.)) interpretarea tradiţională a **Luceafărului**, drept **inadecvată** (s. a.) lectura care-i corespunde deoarece nu rezultă din text, ci îi impune acestuia din afară, o idee «găsită» (din Shopenhauer) drept semnificaţie, distorsionînd valorile semantice ale simbolurilor utilizate. Această **lectură** este un fapt istoric: constituită după 1920, odată cu descoperirea notiţei din manuscrisul eminescian, în atmosfera esteticii post-hegeliene şi a predominanţei impresionismului ca mod de operare a operei literare, **ea domină de şase decenii modul de înţelegere al poemului şi, prin extensie, al operei lui Eminescu în întregime** (s. n.) (...) Principalul mod de impunere al acestei lecturi a fost **autoritatea:** a marilor critici, a marilor profesori universitari, a manualelor şcolare, a profesorilor faţă de elevii cu spirit critic încă neformat. În special această din urmă autoritate a contribuit la acea impresie de evidenţă pe care o are astăzi masa cititorilor în legătură cu această interpretare; graţie şcolii, care a «explicat» **Luceafărul**, timp de cîteva decenii, copiilor de 14-15 ani, conform lecturii de care vorbim, de mai multe generaţii **marele public citeşte capodopera lui Eminescu într-un fel de somn hipnotic**

Scanned with OKEN Scanner

(s. n.), fără să mai caute, din text, o semnificație cunoscută dinainte și din afară, de la «magistru», selectînd ca semnificative doar acele imagini și simboluri care par să convină «ideii» generale și lăsîndu-se, în rest, în voia degustării versurilor limpezi - muzicale și a imaginilor luate ca atare. Nici istoricitatea acestei lecturi, nici traficul de autoritate nu ne vor opri să afirmăm concluzia unei analize care cuprinde nu numai aceste din urmă pagini, ci se desfășoară pe întreaga carte: această lectură este **eronată** (s. a.), inadecvată textului, piedica spre adevărata și via sa înțelegere. **Este timpul să o părăsim istoriei, să ne scuturăm din letargia clișeelor interpretative confecționate de alții** (care alții"? - n. n), să vedem o problemă (adică o "dilemă" - n. n.) acolo unde, din păcate, prea des se crede că avem un răspuns de-a gata". (p. 302-303). Aflați la o asemenea cotă nemăsurată de orgoliu, de unde sunt mustrați în bloc, fără a fi nici măcar numiți Maiorescu, Călinescu, Caracostea, Vianu, Ibrăileanu, D. Popovici, Edgar Papu, vom cădea de acord că nu ne rămîne altceva de făcut decît să cercetăm ruşinați în ce constă noutatea frapantă a "lecturii interpretative" a lui P. M. G. pentru a ieşi cît mai degrabă din "somnul hipnotic" în care ne-a ținut "autoritatea" "magiştrilor". Deşi în sinea noastră ne spuneam (cît mai în şoaptă posibil) că măcar Călinescu și Caracostea ar fi meritat notă de trecere, ne-am mirat cum a putut să apară o carte de nu mai puțin de 300 de pagini în care sunt aglomerate entropic atîtea aluviuni mitologice, antropologice, semiotice, filosofice, sociologice, psihologice, comparatistice, lingvistice etc. din care poemul lui Eminescu iese ca vai de el; dilatat ca

Scanned with OKEN Scanner

un elastic, bătătorit cu maiul, frecat cu toate metodologiile "interpretative", stors de vlagă şi răsucit ca o cîrpă scoasă din uz. Cîndva, Caracostea a fost mustrat cu argumente pentru excesul de erudiţie şi teoretizare, afirmat în atît de rotunda Creativitate eminesciană, model de cercetare, inegalat deocamdată. N-a fost să fie, vorba lui Noica, din păcate, ca P. G. M. să se înscrie în această direcţie de rigoare a cercetării; n-a fost să fie, iată, şi ni se pare "pedagogic" să argumentăm de ce. Critica şi desigur şi cercetarea sunt posibile ca operaţii autonome numai după ce se depăşeşte stadiul pregătitor de strîngere a materialului, adică după ce fişele, însemnările, "martorii" etc. au fost uitaţi; atunci intuieşti sau descoperi ideea sau ipoteza critică pe care vrei s-o demonstrezi şi aceasta, odată descoperită, se va organiza de la sine, dezvoltînd un corp al său ce trebuie să fie viu ca şi cum s-ar naşte sub ochii miraţi ai cititorului. Aparatul adjuvant, schelele şi excavatoarele se lasă în culise, chiar dacă uneori se mai aude cîte un huruit bibliografic, altfel există riscul ca, din cauza şantierului, să nu se mai zărească edificiul ce vrei să construieşti. Astfel, Călinescu, Caracostea, Vianu, Papu şi alţii propun, fiecare în parte, o viziune critică de abordare a eminescianismului şi pun apoi în evidenţă o metodă adecvată prin care demonstrează coerenţa sistemului de lectură; ei nu citează (şi nu rezumă) la tot pasul, toate operele paradigmatice ale literaturii universale, pentru a observa dacă acestea sunt anticipate sau continuate de una sau alta din poemele eminesciene. Comparatistica lor are o valoare euristică, apelîndu-se la ea numai în caz de reală necesitate, altfel s-ar cădea în sporăvăială

Scanned with OKEN Scanner

bibliografică sau în sursologie goală. De fapt, **P. M. Gorcea nu are o singură idee proprie în toată lucrarea, plagiindu-mă în întregime în tot ce pare să fie "altceva" decît se spusese deja despre "Luceafăr".** Să facem cîteva exemple.

Petre Mihai Gorcea află în prima parte a studiului nostru o sugestie despre **"claustrarea"** fetei în perioada "crizei **puberale**, generatoare de vise" şi se grăbeşte să afirme şi el în legătură cu Cătălina: "Se impune, deci, **izolarea**, mai ales a fetelor la început de **pubertate**, şi parcurgerea unui lung şi complicat ritual de purificare" (p. 11). Ca să dovedeşti că aceasta este o idee care ţi-ar aparţine, nu trebuie să invoci însă pe J. G. Fraser şi să-l povesteşti pe cîteva pagini, pentru că între timp te îndepărtezi în mod nejustificat de **textul** poemei, iar ocolurile prea lungi duc la pulverizarea obiectului investigat şi la ambiguizarea totală a **coerenţei semantice** a acesteia. A invoca în legătură cu sugestia de mai înainte pe Quetzalcoatl, Zamolxis, Sabazios, Amon-Ra, Apop, Apollo, Pithon, Sfîntul Gheorghe, Zeus, Indra, Thor, Persephona, Semele, Danae, Europa, Osiris, Dionysos, Isus, Amor şi Psyche şi pe Albă-ca-Zăpada, nu presupune că ai demonstrat ceva, ci doar că ai fişat un dicţionar mitologic foarte cuprinzător.

La fel, P. M. G. găseşte într-un studiu publicat de noi, în 1969, (**Critice I**), paralela între Hyperion şi Faust, unde se afirmă că actantul eminescian "realizează o experienţă faustică în plan erotic" şi se apucă imediat să comenteze capodopera lui Goethe pe cel puţin douăzeci de pagini spre a ajunge la concluzia că "Prin urmare, Goethe încerca o mutare a nivelului de reprezentare a

Scanned with OKEN Scanner

omului în literatură de la **mimetic**, pe partea **secundă** a cadranului, spre **eroic** şi spre **mitic**". (p. 270), sau la "o ultimă sugestie: dată fiind asemănarea cu Margareta am putea-o imagina pe Cătălina eminesciană (sau pe Cătălin) întunecîdu-i-se minţile după prăbuşirea aspiraţiilor sale de unire a iubirii pămîntene cu iubirea cerească? Nu putem şti nimic, deoarece **Luceafărul** pare, la acest nivel al lecturii, o tragedie din care n-a fost scris decît actul prim". (p. 233). Dar, dacă în text nu se **spune** nimic despre "întunecarea minţilor", toate consideraţiile acestea sunt parazitare şi puerile, ba chiar groteşti, ca aceea de a vorbi, de pildă, despre "fiul Cătălinei", ce ar fi rezultat în urma **hierogamiei** acesteia cu Hyperion.

Petru Gorcea preia din studiul meu trimiterea la celebrul roman al lui Flaubert: "dar ceea ce la lumina zilei ar constitui un fel de bovarism steril, deşi dramatic, căci acesta este la urma urmei sensul autentic al sentimentului analizat de Flaubert, va fi cu totul altceva **în visul nocturn unde are loc trecerea către aspiraţia lăuntrică, profundă, angajînd înseşi temeliile fiinţei**" (cu destinaţie valorizantă în acest loc) şi nu ratează ocazia să povestească tot romanul pe zece pagini (aşa se îndoapă tot "eseul"), comparînd şi iar comparînd într-o schemă "savantă", unde apar, bineînţeles, semnele minus şi plus şi făcînd observaţii extrem de subtile de genul: "Dintre cele trei experienţe ale Doamnei Bovary, ultima cea cu Léon, este cea mai apropiată, dacă punem în paranteză aspectul adulter, de evoluţia cuplului eminescian; această impresie se datorează, credem, faptului că, asemenea lui Cătălin, faţă de Cătălina, Léon este simetricul, în oglindă, al Emmei Bovary" (p. 246).

Scanned with OKEN Scanner

Deci "cuplul eminescian" şi adulterurile Doamnei Bovary sunt acelaşi lucru după P. M. G. ! Cu asemenea "metodă" comică, orice operă se poate compara cu orice, astfel că mişcarea aleatorie a discursului se derulează mecanic fără a mai sugera un traiect critic selectiv.

Tot aşa, pornind de la enunţul asociativ pescuit din acelaşi studiu "cei doi sunt aici tot atît de candizi ca şi **Amor** şi **Psyché**", (asociaţia avea valoare plastică şi trimitea la sculptura lui Canova), P. M. G. nu stă prea mult în cumpănă să-şi adjudece imediat sugestia: «Să mai întîrziem, totuşi, în cadrul acestui nivel; de reprezentare şi înţelegere şi să facem apel la cîţiva «martori», opere celebre pe plan universal, realizate în interiorul a ceea ce numim mod **eroic prim**. Pentru început, alegem basmul lui Apuleius, **Amor şi Psyché**, basm inclus în romanul acestuia, "**Măgarul de aur**"» (p. 198). Sigur că procedînd astfel, prin acumulări cantitative "dechise" de alţii, vom scrie tomuri fără să avem o singură idee personală şi fără a dovedi nimic. În fond, P. M. G. nu are ceea ce se cheamă **intuiţie** critică şi atunci riscă asemenea confuzii între opere ce nu pot fi identificate **tale-quale**, nereuşind să sesizeze genul proxim şi diferenţa specifică.

Neajunsurile apar şi mai mult în evidenţă cînd încearcă să "preia" sugestii "metodologice". Că P. M. G. l-a citit pe Northrop Frye nu avem nici o îndoială, dar nu ne amintim să-l fi folosit pînă acum în interpretarea **Luceafărului**. În acelaşi loc de unde s-a "inspirat" pentru "preluările" semnalate mai înainte există o chemare în discuţie a lui Frye: "Mitul (ca încărcătură simbolică) se află la mijloc, pe drumul între textul cifrat şi traducerea

Scanned with OKEN Scanner

lui. El devine însăşi **tensiunea dramatică** necesară, născută din efortul decodificării. De aceea, de cîte ori ne propunem analiza unui mit, rămîne în el ceva inanalizabil; ne oprim la funcţiile sale, la vehiculele (sau modulele - cum le numeşte N. Frye), care transportă un semn literar către semnificatul său firesc, ne oprim la acesta din urmă, dar ne scapă tocmai esenţialul - **curentul viu care trece prin fire"...** chemare în discuţie cu o valoare mai mult restrictivă. Tot acolo, în altă parte, se spune "Poemul **Luceafărul** ar fi putut să se încheie fără ultimele două strofe. El ar fi fost astfel o operă diversă, intrînd în spaţiul **mitic** al literaturii, pe care Northrop Frye îl identifică viziunii **idilice** sau comice, adică optimiste" (studiul citat, p. LXXI). Iată că, fără discernămînt, P. M. G. se lasă furat din nou de "sugestie" şi aflat abia la jumătatea "eseului", după ce comentează într-un "preambul metodologic" de aproape zece pagini "Scara lui Frye", trece la aplicarea acesteia în următoarele capitole; "Nivelul **mitic prim** sau mitul universului pulsatoriu"; "Nivelul **eroic prim** sau **Luceafărul** -un basm ca nealtele"; "Nivelul **mimetic prim** sau **Luceafărul** ca tragedie"; "Nivelul **mimetic secund** sau **Luceafărul** în pragul absurdului"; "Dincolo de nivelul **mimetic secund** sau mitul scindării omului modern". Fără să mai fie nevoie să detaliem conţinutul acestor capitole, se observă cu uşurinţă că P. M. G. se lasă tentat de terminologia lui Frye fără a se întreba dacă aceasta este sau nu adecvată în interpretarea poemei eminesciene. Rezultatele sunt pe măsură, "înscrise" în aleatorismul bogomilic al concluziilor: "**Luceafărul** înscrie, în simbolurile sale, una din cele mai temerare

Scanned with OKEN Scanner

tentative spirituale ale veacului (...); temeritatea şi anacronismul - în sensul devansării epocilor culturale - sunt înscrise în poem prin însăşi neînţelegerea (citeşte: discrepanţa dintre capacitatea fabulatorie inconştientă şi limitele de admisibilitate ale conştiinţei educată în spiritul pozitivist al veacului) de care personajul feminin central dă dovadă, premiză a rupturii dintre cele două straturi ale personalităţii - din nenorocire, poemul poate fi înţeles ca un vis premonitoriu un grav avertisment (pe care n-a fost nimeni, atunci, capabil să-l tălmăcească), despre dezastrul psihic care a urmat". (p. 308). Cred că nu este cazul să insist asupra altor exemple, ce pot avea tangenţă cu "tălmăcirea", "dezastrul psihic" sau cu alte "premoniţii", dar nu cu critica. **Dacă intuiţia lipseşte în ierarhizarea şi selecţia sensurilor poemului, dacă forţarea metodologiei iese la iveală în permanenţă prin inadecvare, să vedem acum care ar fi ideile "noi" ale "eseului"**.

Ideile cu adevărat "noi", strecurate, oarecum "întîmplător", între atîtea consideraţii năzdrăvane, ar fi cam acestea: poemul se desfăşoară în **regim oniric**, Hyperion fiind nu altceva decît **proiecţia din oglindă** a fetei de împărat, un "daimon" în accepţia lui Platon; Cătălin nu e altul decît "Pajul Cupidon, vicleanul" şi el "poate să apară drept întruparea terestră a celui din oglindă"; Fata de împărat şi Cătălin întruchipează **androginia** cuplului uman perfect, iar cele patru apariţii din poem sunt proiecţii identice, reunindu-se în Unul. **Toate acestea sunt idei pe care oricine va fi curios le va găsi dezvoltate în cartea noastră "Luceafărul"** (Albatros, 1978), **apărută într-un tiraj de 82. 000**

Scanned with OKEN Scanner

exemplare, puse la îndemîna "elevilor cu spirit critic încă neformat", deja de şase ani. P. M. G. nu citează însă niciodată sursele, ci "postulează" precum un nou Moise, prezentîndu-ne o altă "tablă de legi": "am postulat mai sus posibilitatea interpretării întregului pasaj ca **vis profund**" (p. 154); "am afirmat că, la o superioară comprehensiune a poemului, **cel din oglindă nu este un personaj independent de fata care visează, ci parte dintr-însa, figură a inconştientului acesteia"** (p. 153). Frumoase "postulări" şi "superioare comprehensiuni", n-avem ce zice, numai că nu-i aparţin "eseistului". **Ne-ar trebui zeci de pagini ca să punem pe două coloane toate împrumuturile "comprehensive" ale noului fals eminescolog, dar nu o facem, lăsînd plăcerea altcuiva sau o vom face dacă va fi cazul.** În general, P. M. G. este foarte abil în a "reformula" ideile noastre ca, de pildă, în acest pasaj, unde explicitează; folosind metoda **lecturilor paralele**, textul nostru "Cătălin este numai **proiecţia exteriorizată a visului**, izbucnirea sa în afară, într-o personificare mitică de **suprafaţă**; /.../ el ar fi doar **învelişul**, în timp ce astrul rămîne **miezul indefinisabil** al aceluiaşi simbol" (Marin Mincu, p. 39) devine "Fata ştie foarte bine că Luceafărul **nu este o prezenţă a planului exterior** al realităţii, **aşa cum este, corporal Cătălin**; ea ştie că Luceafărul **este o prezenţă a planului de profunzime, o făptură gingaşă a visului"** (P. M. G. , p. 163). Dacă "traducem", observăm că termeni ca "proiecţie exteriorizată", "suprafaţă", "învelişul", referitori la Cătălin devin echivalenţi cu "prezenţă a planului exterior", "corporal", iar "miezul indefinisabil" al astrului este tradus cu "o prezenţă a planului de

Scanned with OKEN Scanner

profunzime"; cuvîntul "visului" care apare la noi, la începutul enunțului este mutat aici la sfîrșit. După ce i-a muștruluit aspru pe "magiștri" pentru că au rămas la interpretarea schopenhaueriană a poemului fără a accede la **substratul oniric** al eminescianismului, P. M. G. se erijează, ca și falsul erou din basm (el cunoaște bine schema de funcționare semiotică a basmului), în actantul principal ce a retezat capetele balaurului. Uită însă un lucru; adevăratul erou al basmului păstrează totdeauna anumite elemete de recunoaștere (cîteodată **limbile de șarpe**). Desigur, P. M. G. putea să-și facă următoarea socoteală: Marin Mincu **a avut aceste idei, înaintea mea, dar le-a risipit într-un "text comentat" pe cînd eu fac o lucrare de 300 de pagini în care le dezvolt**. A uitat însă de "limbile" criticilor care au "semnalat" la timpul potrivit pe cel care a tăiat balaurul. Astfel, un eminescolog eminent ca Edgar Papu spunea răspicat în revista "Luceafărul" că Marin Mincu "aplică defintiv la **Luceafărul**, «poetica romantică a visului», folosindu-se de epocala lucrare a lui Gaston Bachelard **La poétique de la rĕverie**. În locul a patru personaje, așa cum arată poema privită lateral (Hyperion, Cătălina, Cătălin, Demiurgul) criticul decelează, după expresia ingenios aplicată a lui Bachelard, acea «cvadruplare» a ființei, încercată de unicul subiect care visează. **Este vorba numai și numai de Cătălina, singura existență efectivă din cadrul poemului. Ea întrupează trăria onirică a poetului însuși. Luceafărul n-ar fi, decît** - apelînd la o expresie a lui Jung - **proiectarea ei «arhetipală»**. Odată cu pătrunderea în adîncul zonei sale de vis, Cătălina iese din propria «individuație». [...] Procesul, totuși, nu s-a

Scanned with OKEN Scanner

terminat în dialectica poemului. Aici intervine ceea ce Marin Mincu numeşte «dilema eminesciană». [...] (**Luceafărul**, nr. 2, 13 ianuarie 1979). Poate că P. M. G. nu a "auzit" aceste "limbi" ale criticii. Dar poate că P. M. G. nu a citit nici comentariul nostru; iată o ipoteză plauzibilă ce ar face inelegantă orice "intenție" de mistificare. N-a fost să fie, întrucît autorul "eseului" îl citează pe M. Mincu la p. 291, pentru că acesta ar fi "semnalat" "ecouri" la Eminescu din poemul lui Alfred Vigny, **Eloa sau Sora îngerilor**. În realitate, P. M. G. produce aici o subtilă mistificare din care ar putea reieşi că Marin Mincu nu este decît un sursolog oarecare, ce nici nu merită să mai fie citat. Această "semnalare" are un rol strategic, dar este naivă din punct de vedere tactic, dejucîndu-i furtul de idei şi de argumente hermeneutice. În continuare, e de aşteptat ca P. M. G. să scrie în viitor un alt "eseu", despre **Luceafăr**, propunînd **o nouă ipoteză de lectură, care, eventual, să-i şi aparţină**. Vom fi printre primii în a-i semnala originalitatea. Pînă atunci, ar fi de dorit să se întoarcă, aşa cum se cuvine, către "autoritatea" "magiştrilor" pentru a-şi recăpăta liniştea, pierdută dintr-un **lapsus modestiae**.

Luceafărul, 1984

Scanned with OKEN Scanner

EMINESCU – CONDAMNAT LA NEBUNIE DE CĂTRE MAIORESCU?

De curînd, am ascultat o emisiune în care cercetătorul D. Vatamaniuc şi directorul Institutului de Medicină Legală, profesor Vladimir Beliş, împreună cu alţii, au abordat "boala" lui Eminescu, pornind de la lucrarea lui Călin L. Cernăianu, *Recurs Eminescu. Suprimarea gazetarului* (editura Semnele Timpului, Bucureşti, 2000). Din discuţiile acestora a reieşit următoarea ipoteză (rezum pe scurt): Eminescu nu a suferit de lues (plăgile de pe gambe provenind de la tratamentul cu mercur) şi nici nu a fost atins de *alienaţie*, internarea sa la Balamuc din 28 iunie 1883 fiind o modalitate de eliminare din gazetărie, pusă la cale de Maiorescu, întrucît articolele poetului din "Timpul" îi deranjau atît pe liberali, cît şi pe conservatori. În după-amiaza zilei de 28 iunie 1883, pe cînd Eminescu se afla la baia publică, a fost pus în "cămăşoi de forţă" de o echipă a comisarului Nicolescu şi a fost dus la sanatoriul doctorului Şuţu, în urma biletului dat lui Maiorescu de soţia lui Slavici, în care se cerea să-l ia pe "nebunul de Eminescu". Este interesant că, după spusele lui Vatamaniuc, în aceeaşi zi, prietenul Slavici pleca la Viena, iar Titu Maiorescu la Sinaia. Tot D. Vatamaniuc

Scanned with OKEN Scanner

relatează faptul scandalos că Maiorescu ar fi adăugat cu creionul, în *Jurnalul* său, unele însemnări (inexistente inițial), care vizau atestarea semnelor "îmbolnăvirii" poetului. Profesorul Vladimir Beliș și cu o specialistă în psihiatrie de la Institutul Medico-Legal din București au scos la iveală amănuntul uluitor că, deși a fost internat de atîtea ori, nu există nici un bilet (foaie) de externare (nici măcar de la Sanatoriul vienez) cu un diagnostic răspicat prin care să se dovedească "nebunia" sau "sifilisul"...

După părerea lor, chiar întîmplarea că doctorul Gh. Marinescu a lăsat - "din neglijență" - să putrezească creierul lui Eminescu fără a-l supune testelor medico-legale, obligatorii în asemenea cazuri, este extrem de curioasă, neexcluzîndu-se posibilitatea ca această "întîmplare" să fi fost *premeditată*. Se sugerează, de asemenea, că Eminescu a fost tratat permanent cu morfină și alte droguri, provocîndu-se astfel acele stări de *prostrație* și apatie ce au fost descrise clamoros de către unii contemporani. Toate simptomele înscrise în "fișa medicală" a lui Eminescu – atîtea cîte s-au consemnat – nu induc în nici un caz diagnosticul "nebuniei", fiind – după cei doi specialiști – doar semnele de manifestare ale unei *personalități accentuate*, conștiente de propria-i superioritate în fața contemporanilor. Nu pot să redau aici argumentele medicale, aduse în sprijinul acestei ipoteze cu totul surprinzătoare despre "scenariul diabolic" pus la cale de Maiorescu. Evident că *enormitatea* acestei bănuieli e de natură să ne facă/oblige să devenim foarte circumspecți și de aceea sunt de acord cu poziția dubitativă a lui Nicolae Manolescu, exprimată în editorialul său "Politizarea bolii lui Eminescu" din

Scanned with OKEN Scanner

România literară nr. 34, 30 august-5 septembrie 2000. Sigur că este aproape inimaginabil să credem că Titu Maiorescu ar fi fost capabil de un asemenea comportament, duplicitar şi sperjur, pînă la abjecţia incalificabilă. Dimpotrivă, istoria literară ni l-a prezentat în cu totul alte culori în ceea ce priveşte atitudinea grijulie faţă de marele poet, contemporanul lui; el este cel care îi editează unicul volum de *Poesii* antum (1883) şi tot el este cel care se ocupă de asigurarea existenţei poetului. Cel puţin în aparenţă.

Incitat de aberanta ipoteză, am încercat să revăd documentele ce privesc etapa îmbolnăvirii şi am avut revelaţia unor gesturi şi atitudini care ridică unele grave interogative în legătură cu trîmbitaţa „generozitate" maioresciană.

De exemplu, e curios că după ce primeşte cartea de vizită a doamnei Ecaterina Slavici („Domnu' Eminescu a înnebunit. Vă rog, faceţi ceva să mă scap de el, ca foarte reu"), pe data de 28 iunie („ora 6 dimineaţa"), în loc să alerge alertat să-l vadă pe poet la locuinţa sa, el se duce cu Simţion la Institutul Caritatea al doctorului Şuţu şi stabileşte discreţionar ca acesta să-l interneze în a sa „casă de sănătate", contra sumei de „300 de lei pe lună". De ce atîta grabă din partea lui Maiorescu? Oare era suficient bilețelul d-nei Slavici pentru a lua o asemenea *decizie* – fără să se consulte cu nimeni şi în lipsa „pacientului" - sau hotărîse deja *anterior* că Eminescu trebuia să fie „internat" şi respectiva cerere a acestei doamne constituia doar obiectul de „dosar", necesar pentru declanşarea „arestării"? Din descrierea făcută de Maiorescu lui

Scanned with OKEN Scanner

Eminescu (care-l vizitează în persoană pe Maiorescu pe la ora 10, în aceeaşi zi) nu reiese că poetul prezenta semne de alienaţie mintală. Este, apoi, extrem de ciudat că Maiorescu îl va vizita pe "bolnav" *abia* după o lună şi jumătate de la internare, pe data de 14 august, însoţit de Wilhelm Kremnitz, ca şi cînd ar fi avut nevoie de un martor (care să "ateste" boala) şi nu-l vizitează imediat, aşa cum ar fi procedat un prieten leal îngrijorat de sănătatea poetului. De asemenea, nu se înţelege de ce (din moment ce Eminescu îi scrie lui Chibici, de la sanatoriul Ober-Döbling, pe data de 12 ianuarie 1884, că se însănătoşise de două săptămîni) *întîrzie* să-l scoată din sanatoriul vienez pentru *încă* două luni, ţinîndu-l "închis alături cu un alt individ" (nebun!) şi, deşi poetul dorea să se "întoarcă în ţară" ("să mă satur de mămăliga strămoşească"), îl trimite obligat să se plimbe prin Italia, însoţit de acelaşi Chibici Revneanu? Se pare că mentorul "Junimii" *avea nevoie de timp*; într-o scrisoare către Chibici, la Firenze, el îi comunică autoritar acestuia că poetul nu mai putea să facă gazetărie la "Timpul", fiindcă ziarul se va desfiinţa fuzionînd cu "Binele public", sfătuindu-l să-l convingă pe Eminescu să lase Bucureştiul şi să meargă la Iaşi. Nu cumva Maiorescu desfiinţează ziarul "Timpul" tocmai pentru a-l împiedica pe poet să mai practice profesia de gazetar şi în acest caz este reală supoziţia gravă conform căreia "planul" lui Maiorescu era acela de a-l îndepărta definitiv din gazetărie, întrucît, prin articolele sale împotriva Austro-Ungariei, dăuna intereselor publice ale conservatorilor şi ale liberalilor deopotrivă?

Scanned with OKEN Scanner

Nici dezinteresul cras al lui Maiorescu pentru soarta poetului, după întoarcerea în țară, timp de cinci ani, nu mi se pare firesc. Cu autoritatea sa indiscutabilă, dacă ar fi vrut acesta ar fi putut să-i obțină imediat acea "pensie viageră" în Parlament, fără ca poetul să mai fie umilit atît de rușinos, încercînd să supraviețuiască pe cont propriu.

Dacă este adevărat că Maiorescu și-a "completat" *Jurnalul* în "creion", inventînd semnele anticipatoare ale bolii poetului – cum susține eminescologul D. Vatamaniuc – pentru a avea o justificare în posteritate a actului său inexplicabil din dimineața zilei de 28 iunie, s-ar părea că rolul său în "condamnarea" la nebunie a lui Eminescu să fie real și tot dosarul "cazului" ar trebui reconsiderat. Evident că, la fel ca N. Manolescu, sunt în așteptarea *documentelor* care să confirme o astfel de ipoteză alarmantă ce-l situează în altă perspectivă – deloc favorabilă - pe marele critic.

Dar, lăsînd la o parte orice fel de presupoziții indemonstrabile, trebuie să tranșăm cîteva adevăruri stereotipe, devenite axiome ale receptării. Este clar astăzi pentru toată lumea că Eminescu a fost *textualizat* aproape imediat în conștiința receptoare a timpului, numai datorită împrejurărilor sacrilegiale în care acesta a fost pus de șirul evenimentelor, viața lui de poet "damnat" transformîndu-se violent într-o *biografie exemplară*. Să evocăm succint *situația sacrificială*: ajuns la apogeul creației (își scrisese sau își definitivase capodoperele poetice), la vîrsta de 33 de ani (vîrsta sacrificială a lui Christos), pe data de 28 iunie 1883, Eminescu este deturnat paroxistic din existența comună, fiind catapultat

în *vîrtejul textualizant*. Astfel, fără să vrea, i se schimbă statutul social prin *violență teribilă într-o singură zi*; adică este obligat să adopte scenariul nebuniei sau chiar înnebunește de-a adevăratelea. Din acea zi nu va mai scrie articole fulminante împotriva pegrei politicianiste (liberale sau conservatoare), nu va mai fi văzut plimbîndu-se sfidător împreună cu cea mai fermecătoare femeie a timpului (Veronica Micle), nu-i va mai provoca gelozia "amicului" Titu Maiorescu pentru avansurile pe care i le făcea cumnata sa (Mite Kremnitz) şi nici invidia vindicativă pentru verticalitatea comportamentală a geniului ce-şi permitea să-l contrazică şi să-l ironizeze. Concret, ca un dat transcedental, cu intervenția sau fără intervenția lui Maiorescu, din ziua de 28 iunie, Eminescu începe să-şi devanseze timpul, instalîndu-se ireversibil într-un *mit fondator*. Pînă la acea dată fatidică, geniul său, chiar dacă se manifestase cu plenitudine, nu fusese încă omologat prin receptarea generalizată; în diferite moduri, şi fără a se îngriji în nici un fel de consecințe, pamfletarul şi polemistul redutabil speria încă pe toți politicienii; simultan poetul se îndepărta noros de toți contemporanii pitici; din invidie meschină, "grecul" Caragiale încercase să i-o smulgă pe Veronica pentru a-i strica echilibrul şi "liniştea perfectă" a creației iar aspirantul Macedonski dorea intens să i se substituie ca model poetic; abilul Maiorescu însuşi era dubitativ în ceea ce priveşte atitudinea ce trebuia să adopte pentru a-i anihila primatul intelectual etc. Într-o singură zi destinală se sting toate aceste ranchiune, invidii şi orgolii viscerale, căci omul viu Eminescu este şters fulminant din catastife, prin înlăturarea *ritualică*. Înainte de această imperioasă

Scanned with OKEN Scanner

catastrofă, Eminescu nu era *Eminescu* decît pentru foarte puțini; el nu avea încă acea recunoaştere absolută ca poet şi nici nu părea să fie indicat să devină un model absolut de creativitate. Nu se ştie dacă trăind o viață normală şi murind tîrziu – ca Maiorescu, de exemplu – s-ar fi bucurat de aceeaşi receptare intolerantă ca acesta. Probabil că nu! Iată, însă, că gestul violent de scoatere din cadrul social/existențial îi dă o şansă extraordinară, conferindu-i instantaneu *aureola mitizării*. Dacă Eminescu n-ar fi fost internat la Balamuc şi n-ar fi murit cum a murit poate că nu s-ar fi transformat în *actantul esențial* al culturii şi literaturii româneşti. Ne permitem să postulăm că indiferent dacă a fost sau nu "condamnat la nebunie" de către mentorul "Junimii", contribuția lui Maiorescu – fie şi în negativ – este fundamentală pentru *omologarea modelizantă* a poetului şi pentru mitizarea acestuia. Deci, trebuie să-i mulțumim lui Maiorescu de două ori: în primul rînd pentru că l-a lăsat să se exprime *total* în organul de presă al conservatorilor şi în al doilea rînd – dacă e posibil să se demonstreze premeditarea sa nefastă în declanşarea bolii – pentru că i-a "implementat" involuntar – în cel mai tragic mod - procesul mitizării. Oricum, judecarea postumă a lui Maiorescu şi "condamnarea" sa se află în mîna zeilor. Nouă nu ne rămîne decît să-l admirăm clemenți pentru "planul diabolic".

Luceafărul, 2000

Scanned with OKEN Scanner

MITIZARE versus DEMITIZARE

1. "Complexul specificității"

Cultura și literatura noastră s-au dezvoltat mai ales sub *semnul auroral al registrului solemn.* Cu o asemenea accentuată perspectivă ontologică, tendința către mitizare este mai activă decît în alte culturi, dar și filtrul selectiv mai riguros. Nu se poate mitiza orice și – într-o proiecție axiologică obligatorie – actul firesc al mitizării contribuie la întreținerea și custodirea valorilor omologate. În faza de consolidare a fundamentelor unei literaturi tinere acționează preponderent acest *mecanism mitizant* ce se înscrie organic *în procesul imanent al constituirii sistemului axiologic.* Abia după ce acest proces de omologare este definitiv încheiat intră în act forțele centrifiguale ale de-mitizării, care – prin recul – contribuie și ele la impunerea acelor *nuclee dure* ale obiectului/subiectului valorizat.

Mitizarea și demitizarea sunt două mecanisme alternative și complementare prin care valoarea cultural-artistică este verificată și reglată periodic în funcție de orizontul de așteptare variabil al receptorului. În general, fluctuația în receptare indică *actualitatea contextuală a valorilor*, dar în nici un caz nu postulează demolarea și

Scanned with OKEN Scanner

negația acestora. Evident, aici sunt implicați diverși *factori de influențare* care participă nuanțat la graficul valorizării imprevizibile și nu putem să decidem nimic decît analizînd fiecare caz în parte.

Oricum, pînă acum, nu avem cunoștință, în istoria europeană recentă, de o situație clamoroasă cînd un *model catalizant* (în sens blagian) să fi fost anulat total de către receptarea posterioară. *Efectul interactiv* dintre forțele mitizante/demitizante nu a condus la dezactivarea lamentabilă a unor modele permanente precum (ne referim mereu la domeniul literaturii) Dante, Shakespeare, Cervantes, Goethe, Dostoievski. De aceea, nu cred că există nici un fel de motivații sociologice pentru a decreta stoparea bruscă a acțiunii energiilor semiotice reprezentate în conștiința noastră activă/pasivă de către *modelul eminescian*. Chiar dacă nu a fost pe deplin integrat universalității, Eminescu a fost receptat/mitizat/demitizat la noi ca un posibil *model universal* prin creativitatea sa expansivă. Opera sa a fost imitată, negată, parodiată și recuperată invariabil ca *substanță activă* a modelului creativ românesc, *instituind marca diferențiatoare a eminescianității*. Sub auspiciile categoriale ale acestui concept cultural/estetic/existențial s-a constituit și s-a modelat ceea ce s-a numit, cu un termen călinescian, specificul nostru național.

Culturologi și critici importanți au stabilit și fixat un *specific național dat* (în cadrul unei adecvate descrieri fenomenologice) pentru fiecare dintre culturile majore ale Europei. Nu am citit nicăieri, pînă în prezent, intervenții teoretice sau critice ale unor franțuji, engleji, nemți sau italieni prin care aceștia să-și amendeze

Scanned with OKEN Scanner

canoanele specifice, trasate în creaţie de către marii lor scriitori şi culturologi din trecut. Dacă, astăzi, din motive conjuncturale, specificul românesc trebuie refuzat şi negat pentru a ne "mondializa", servili, nu înseamnă că noi am rezistat atîtea secole în Europa fără a avea o *identitate spirituală distinctă*. Oricît de neplăcut ar fi pentru unii "teoreticieni" de ocazie (care se preocupă în prezent să demaşte "obsesia identitară"), nu putem eluda fundamentele creativităţii româneşti, decelate cu mijloacele lor specifice de către Lucian Blaga, G. Călinescu, E. Lovinescu, Constantin Noica, Mircea Eliade etc. Indiferent de noile metodologii culturologice/ sociologice, integrate orientărilor postmoderniste, *invarianţii* specifici propuşi de cele două reprezentări complementare – *mioriticul* şi *eminescianitatea* – ne propulsează pozitiv într-o *universalitate virtuală*. La aceste reprezentări metafizice, de profunzime, se adaugă unele corecţii secundare impuse de necesitatea accesului la universalitate cum ar fi *dimensiunea absurdului* (în configuraţia Urmuz – Caragiale – Ionescu) sau dimensiunea *fantasticului folcloric* (descendenţă magică şi draculescă), dar acestea sunt doar nişte mecanisme auxiliare ce dau pondere şi substanţă fondului principal, instituit prin *resignaţiunea ontologică* (decelabilă din corpus-ul mioritic) şi prin *moralitatea cosmică* eminesciană.

Desigur, în acest proces complex de afirmare specifică în creaţie, are loc o transmitere permanentă a formelor de expresie prin manifestarea corectivă/ coercitivă a unor avangardişti/experimentalişti, dar nex-ul originar nu este negat niciodată.

Scanned with OKEN Scanner

Marcarea tradiției este inevitabilă în orice sistem cultural și nimeni nu a negat spiritului francez cartesianismul funciar, iar celui german faustismul metafizic. La fel, nici spiritului românesc nu i se poate amputa în mod artificial coordonata eminescianității printr-o intervenție grosolană, aplicabilă de sus în jos prin dezavuarea comandată a valorii modelizante a lui Eminescu și scoaterea lui din manuale, fiindcă ar "intoxica" creierul congelat al școlarilor leneși. Această tentativă agresivă agresivă a unor pedagogi improvizați a fost respinsă imediat de către ofensiva bunului simț colectiv. Este de mirare de ce – cu o asemenea perspectivă non-specifică – italienii nu l-au scos încă din manuale pe Dante Alighieri și, la fel, de ce nemții nu se dezic de autoritatea arhetipală a lui Johann Wolfgang Goethe. Răspunsul este simplu: fiindcă lor nu li s-a implementat *complexul specificității*, cultivat la noi de ideologi improvizați precum Samy Damian și Paul Georgescu sub comunism sau George Voicu și Edgar Reichmann mai recent. Același complex al specificului național îi va împinge pe unii să se înroleze benevol în plutonul bine dirijat al anticălinescienienilor, proclamîndu-se drept "pacoste națională" *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, apărută în 1941. După cum se știe, viziunea critică și estetică a lui G. Călinescu se sprijină pe coloana dorică a *specificului național*. Valorificînd orgolios cele patru mituri naționale (mitul întemeierii, mitul transhumanței cosmice, mitul estetic și mitul erotic), marele critic nu putea să nu fie cenzurat de către campionii sterili ai "mondializării" actuale.

Scanned with OKEN Scanner

Aşa-zisa *necesitate a demitizării* prin care se încearcă să se justifice atacul violent (chiar dacă este mascat sub diverse slogane non-identitare) la Eminescu este doar o mistificaţie; în realitate, procesul mitizării e totdeauna complementar cu acela al demitizării, în strînsă relaţie cu noul orizont de aşteptare al fiecărei epoci. De fapt, sub eticheta paşnică a demitizării fireşti se ascunde astăzi gestul demolator premeditat. Căci nu despre eminescianizarea parodică este vorba aici, ci despre o *remitizare postmodernă*. De altfel, la cursurile sale de la începutul anilor '60, G. Călinescu anunţa pythiatic că "cine mai vrea să eminescianizeze astăzi este pierdut definitiv ca poet". În fond, mecanismele de influenţare/respingere acţionează liber fără a putea fi accelerate sau încetinite prin metode artificiale sau prin intervenţii falsificatoare dirijate *ex cathedra*.

Din poziţia tranşantă adoptată de noi, aici, nu trebuie să se tragă concluzia eronată că n-am fi de acord *să-l slăbim* pe Eminescu din chingile acelei nefaste situări idolatre. Autorul "Luceafărului" este un actant absolut al discursului poetic românesc (nu întîmplător Rosa Del Conte şi-a intitulat exegeza sa *Eminescu o dell'assoluto*!) pentru întreaga perioadă clasică, fiind apoi asimilat normal de către tradiţia modernistă. Ne întrebăm ce s-ar întîmpla cu această "tradiţie" dacă – din perspectiva *minimalistă* impusă de postmodernism – l-am elimina definitiv din referinţele noastre? Totuşi, chiar dacă Nietzsche se revoltă împotriva metafizicii, nu renunţă definitiv la acea *pietas* ce stă la originea *slăbirii* postmoderniste.

Scanned with OKEN Scanner

Revenind, "mitizarea" şi "demitizarea" lui Eminescu, în conformitate cu o logică imanentă a receptării succesive, nu reprezintă decît semnele de control că eminescianitatea infuzează vitalitate în venele subţiate şi anemice ale poeticităţii actuale. Ceea ce îndeamnă la efortul emulativ grav şi nu la actul demolator iresponsabil. "Dumnezeu încă nu a murit! Mai este loc de mîntuire prin poezie!". Clemenţa este cuprinsă şi ea între "poruncile" postmodernismului.

2. Sofismul lui Nicolae Manolescu

În mod cu totul nefiresc, de cînd dorim să ne "mondializăm" la nivel economic, a apărut un curent de dezavuare şi negaţie a lui Mihai Eminescu, în latura sa de *poet naţional*. Cel care îl ridicase la această dimensiune creativă fusese G. Călinescu, care îl situase – cum se ştie - în monumentala sa *Istorie* la capitolul edificant, intitulat *Poetul naţional*. (Probabil că şi din această cauză, însuşi criticul şi istoricul literar G. Călinescu a fost, în ultima perioadă, ţinta unor atacuri violente din mai multe direcţii şi din partea unor literaţi profesionişti!).

Într-o tentativă demolatoare colectivă, găzduită cu vreo 2-3 ani în urmă de revista *Dilema*, s-a forţat perfid schimbarea orizontului de receptare a lui Eminescu, pornindu-se de la supoziţia falsă că acesta nu mai "influenţează" azi pe nimeni şi că opera sa a fost compromisă prin obligativitatea introducerii în manualele scolastice. În zelu-i detractor, un poet optzecist crede că poate distruge mitul auroral al poetului romantic, numărîndu-i perii de pe picioare şi reiterînd unele

Scanned with OKEN Scanner

mărturii răutăcioase ale contemporanilor invidioşi din care reiese că poetul nu se rădea prea des şi că era scund de statură şi bocciu la faţă. (Cîteodată, în narcisismul nostru exacerbat, descriem involuntar propriul nostru chip reflectat în oglindă!).

Nu vreau să mă ocup acum de asemenea atitudini aberante – asupra cărora voi reveni în altă ocazie – provocînd/consumînd patetismul ignar al unor patriotarzi improvizaţi, care, prin intrvenţia lor agresivă, în "apărarea lui Eminescu", nu fac altceva decît să compromită obiectul adoraţiei lor. Dar nici nu pot să ignor acele idei pernicioase, vehiculate public de către unele instanţe culturale şi literare de maximă audienţă astăzi, cum ar fi criticul Nicolae Manolescu.

De curînd, fiind invitat la Muzeul Literaturii Române, împreună cu Eugen Negrici şi Nicolae Manolescu, să vorbim despre "Eminescu şi poezia contemporană", am fost contrariat de "contradicţia" directorului "României literare" care, folosindu-se de un sofism gratuit, ne îndeamnă să renunţăm la omologarea lui Eminescu ca *poet naţional*. Cu ingenuitate bine jucată, N. Manolescu susţine că dacă nici Shakespeare nu este considerat de engleji "poet naţional", de ce mai trebuie ca noi să perpetuăm această "eroare" în ceea ce-l priveşte pe autorul "Luceafărului". În mod facil, Nicolae Manolescu crede că "englejii n-au scriitor naţional", fiindcă Shakespeare "vine cu glume şi calambururi şi o trimite pe Ofelia la bordel în loc s-o trimită la mînăstire". Nu am cercetat dacă aceste enunţuri sofistice au fost puse în dezbatere de către "shakespearologi", pentru a-i contesta marelui Will omologarea de geniu naţional al

Scanned with OKEN Scanner

Angliei. Indiferent unde ar fi "trimis-o" pe Ofelia, nu s-ar fi schimbat nimic; William Shakespeare este identificat şi omologat oriunde, pe planetă, ca expresia maximă a spiritului modelizant britanic. Deşi reprezintă un ansamblu de trăsături psiho-somatice şi spiritual-stilistice, decelabil oricînd fenomenologic într-o diacronicitate documentată pozitivist, specificul creativ al unei colectivităţi se manifestă în mod paradoxal - cum s-a spus - ca un *dat metafizic*, ce nu poate fi abandonat decît odată cu dispariţia acelei colectivităţi. Astfel, modelul "cabalistic" al ebraicităţii nu a fost modificat de vicisitudinile istorice, după cum nici modelele europene mai noi, reprezentate de Dante, Cervantes, Goethe, Dostoievski nu au putut fi substituite în contemporaneitate de alţi "mutanţi" specifici. Specificitatea creativă conferă marca autentică în vederea omologării axiologice în plan universal. Cu cît canonul specific diferenţiază mai pregnant valorile cultural-artistice, cu atît acestea pot aspira mai îndreptăţit la universalitate. În fapt, *integrarea universală* a modelelor literare nu eludează niciodată dimensiunile diferenţiatoare, ci, dimpotrivă, le consolidează, canonizîndu-le. Cel puţin aşa ni se pare că s-a constituit *conceptul de universalitate literară* pe parcursul acestor milenii, documentate de istoria premodernă şi modernă. Nu este deloc adevărat că Eugen Ionescu a devenit universal numai pentru că a circulat în limba franceză ci – în primul rînd – pentru că este urmaşul lui Caragiale şi Urmuz, fiind purtătorul unor "conţinuturi" româneşti!

Astfel, simplificînd lucrurile, este evident – la nivelul axiomatic – că, întrucît Eminescu însumează la un

Scanned with OKEN Scanner

moment istoric dat esența potențială a românității, acesta nu putea să nu fie omologat drept scriitor național, investitură semiotică rezultată în virtutea manifestării unui *orizont de așteptare aprioric*. Ceea ce ne rămîne de făcut este doar recunoașterea pozitivistă a acestei situări *întru specificitate*, încercînd să-i ameliorăm coordonatele limitative printr-o deschidere integratoare care să nu (re)nege sîmburele coagulant întemeietor. Eminescu e un dat semiotic ce ne justifică existența și ne modelează istoria, indiferent că suntem sau nu de acord cu acest lucru. Prin consensul receptiv la care s-a ajuns, poetul a fost omologat ca maximă reprezentare – în planul conținutului și al expresiei – a creativității naționale. Dincolo de orice contestații, care nu au lipsit de altfel nici în trecut, înseamnă că modelul impus de el a corespuns orizontului de așteptare al colectivității noastre. Mitizarea și dez-mitizarea, ce se manifestă complementar, au condus la constituirea unei *invariante* semiotice/ semiozice care reglează în permanență formele de expresie și de conținut ale spiritualității românești. Acestea se manifestă, de acum, ca niște traiecte imanente ale latenței creatoare și nu pot fi schimbate sau deviate accidental printr-o intervenție voluntară. Se înțelege că nu va fi abandonat brusc modelul eminescian și substituit cu un altul pentru că Nicolae Manolescu și grupul de la "Dilema" au inventat "cazul Eminescu".

Prin adecvarea tipului de creativitate la sensibilitatea receptivă națională, s-au constituit în timp o *pre-eminescianitate* și o *post-eminescianitate care modelează permanent conștiința critică românească* și numai după ce acestea își vor fi epuizat definitiv toate

Scanned with OKEN Scanner

resursele de vitalitate şi după ce nu va mai exista nici un pericol de pierdere aleatorie a specificităţii, deci, *cînd modelul semiotic naţional nu va mai putea fi ameninţat în nici un fel, abia atunci va avea loc transferul organic către un alt model sau către mai multe modele, fără ca această transformare să mai provoace efectul unei adevărate traume metafizice, cum se întîmplă în prezent.* De altfel, cum s-a spus deja, eminescianitatea nici nu mai este exclusivistă, precum la sfîrşitul secolului al XIX-lea, divizîndu-se firesc în potenţialitatea modelelor poetice esenţiale ce au activat în secolul XX (Arghezi, Blaga, Bacovia, Ion Barbu şi Nichita Stănescu). Eminescu a fost selectat să devină scriitor naţional chiar prin imanenţa omologării colective şi, deocamdată, forţa de iradiere a vectorilor semiozici instituiţi este departe de a se fi epuizat. Rostul generaţiilor actuale nu este acela de a grăbi această schimbare în mod artificial, ci de a se angaja exemplar – prin propria creativitate – în efortul de integrare în universalitate. Negarea eminescianităţii conduce la ştergerea amprentei originale şi deci la aneantizarea creativă. Nu putem fi europeni şi universali decît fiind înainte de toate specifici.

Antiteze, 2000

Scanned with OKEN Scanner

DE CE NU S-A "UNIVERSALIZAT" EMINESCU?

1. Absența istoriei și a valorilor omologate

Am crezut că – situați la o *anumită* cotă critică – am depășit nivelul simplelor supoziții pripite, menite să ne înscrie în programul cultural al "globalizării" anonime, adoptat cu repeziciune de cei mai subțiri dintre literații noștri nu altfel decît se adoptase "sovietizarea" în anii '50, pe care ne-au "implementat-o" cu frenezie ideologică unii esteți improvizați, fără studii terminate, ca Samy Damian și Paul Georgescu. Cum afirmam deja, *imperativul slăbirii postmoderniste* ne-a împins haotic pe toți către un proces artificial de demitizare/ dezmetafizicizare. dar, așa cum e firesc, nici nu se poate "progresa" în plan spiritual fără acest act permanent de autoreglare. Pe de altă parte, nici nu se poate ieși definitiv din mit și din metafizică fără riscul abandonării culturii adevărate. După cum se cunoaște, Roland Barthes a dedicat un intens efort teoretic modalităților semiosice prin care se produc noi "mituri astăzi", iar Martin Heidegger a demonstrat că este imposibilă "ieșirea definitivă" din metafizică, astfel că filosoful italian Gianni Vattimo a adoptat recent operatorul de *pietas* ca atitudine mai nuanțată în fața complexității axiologice a

Scanned with OKEN Scanner

mitului. *Mitul e esențial valoare*. De aceea, nu pot fi distruse valorile umanității ce derivă din *cunoașterea dogmatică*, ci, în cel mai bun caz, acestea pot fi *slăbite* în mod periodic, în vederea unei receptări mai pragmatice, în conformitate cu noul orizont al așteptării.

Asemenea demersuri epistemologice par extrem de clare pentru criticii de pretutindeni, dar la noi nimeni nu le ia îndeajuns în considerație. La această concluzie negativă conduce și articolul polemic al lui Livius Ciocârlie din "România literară" (nr. 16, 2 mai 2000), intitulat "Eminescu, sau despre poet și despre mit".

Mimînd stilul tranșant al lui Cioran din tinerețe, el construiește un șir de false silogisme care ar trebui să ne inducă sentimentul paralizant al *absenței istoriei și a valorilor omologate* la români, ceea ce reprezintă un punct de vedere extremist, de mirare sub semnătura unui eseist în general circumspect și nuanțat pînă la complexare. Am admirat mereu reflexivitatea angajată și autoresponsabilitatea intelectuală ale prietenului meu, Livius Ciocârlie, așa încît aserțiunile sale din acest articol bătăios și tendențios prin negativismul generalizat, m-au obligat să-mi exprim franc opinia fără a vrea să polemizez inutil.

Majoritatea enunțurilor eseistului-prozator sunt vagi postulări cioraniene, niște butade incitante ce nu vor să mai fie argumentate. Se caută modalitatea cea mai percutantă, în direcția sugerată de faimosul nr. 265 al "Dilemei" din 5 martie 1998, de dezamorsare a miturilor fondatoare ale istoriei și ale culturii noastre. Procedeul e simplu și la îndemîna oricui: se ia în răspăr istoria cea mai intensă și se decretează cu nonșalanță ironică

Scanned with OKEN Scanner

nefundarea acesteia. Astfel, noi "*am creat mitul lui Ştefan cel Mare, învingătorul turcilor, apărătorul creştinătăţii, reazemul întregului Apus*. De rîndul acesta amplificăm, nu modificăm lucrurile (cîtă bătaie de cap n-a dat autorilor de manuale îngenuncherea din cortul polonez tras de sfori!). Ştefan cel sfînt a fost, e sigur, un mare luptător. *Sporadic i-a şi învins pe turci. La capătul domniei lui, Moldova era supusă şi stătea economic mai rău decît înainte de înscăunarea lui. Iar Apusul nu apucase să bage de seamă din ce încurcătură fusese scos*" (s. ns.).

Deci, din moment ce „a îngenuncheat în faţa regelui polonez", doar „i-a bătut sporadic pe turci" şi – nu-i aşa? – „Moldova era supusă şi stătea economic mai rău decît înainte de înscăunarea lui", ce rost mai are ca acest principe aducător de Renaştere să "mai dea bătaie de cap autorilor de manuale"? Mitul marelui Domnitor e pulverizat. Nici Iorga şi nici Xenopol nu ştiau istorie mai multă decît Livius Ciocârlie, aşa că e mai bine să-l ştergem pe Ştefan cel Mare din memoria tribului. Expertul în textualismul francez şi în nihilismul lui Cioran se ambalează şi nu se lasă pînă nu-l aranjează şi pe celălalt "aventuros" pretendent în a fi introdus în lecţiile de istorie: „A urmat Mihai Viteazul. *Pentru că împrejurările existenţei lui aventuroase l-au adus să stăpînească, o clipă, cele trei ţări, am făcut din el, anacronic, un unionist.* Şi aici *dăm peste o frustrare şi un complex*". (s. ns.). Nu comentez aici justeţea opiniilor de „specialist în istorie medievală" a dlui Ciocârlie, dar deşi titlul articolului său se referă la Eminescu, „cioranistul" nostru resuscitat nu se lasă pînă nu îşi dă cu părerea

Scanned with OKEN Scanner

despre cele două *modele active* ale istoriei românilor, aliniindu-se vitejește sugestiilor ideologice ultime.

2. Complexul universalizării

Rezolvate atît de tranşant chestiunile complexe de istorie națională, este clar că – adoptînd perspectiva falsificatoare – nici în literatură nu stăm mai bine. *Deci, de ce a devenit Eminescu un mit*? Din cauză că "lipseau alți poeți cu adevărat importanți" şi ..."din cauza complexului nostru european", îți răspunde iluminat L. Ciocârlie. Nu este chiar sigur că "lipseau" din moment ce pot fi oricînd numiți măcar doi posibili "importanți pretendenți la mitizare": Vasile Alecsandri şi Alexandru Macedonski. Eu nu cred, apoi, fără argumente peremptorii, în *conştientizarea* "complexului nostru european" în perioada mitizării lui Eminescu. În realitate, autorul "Luceafărului" a devenit un *model catalizant* cu mult înainte ca noi să fim preocupați şi obsedați de *complexul universalizării*. Noi n-am avut activat acest complex pînă de curînd, fiindcă prin valori precum D. Cantemir, Antioh Cantemir, Tristan Tzara, Eugen Ionescu, Mircea Eliade, Constantin Brîncuşi, Emil Cioran, Victor Brauner, George Enescu, Ştefan Lupaşcu etc., *am participat direct* la fundarea şi îmbogățirea Europei culturale, literare şi artistice. Simțindu-se europeni, scriitorii români n-au fost preocupați – cum ar fi fost firesc – de receptarea, omologarea şi difuzarea operelor lor şi această naivă neglijență s-a accentuat în timp şi a dat naştere apoi unui mare *handicap de omologare*; mi-am pus problema de mai multe ori de ce

Scanned with OKEN Scanner

Maiorescu nu a făcut nimic pentru introducerea clasicilor într-un cadru mai larg de audienţă, măcar pe cale diplomatică. De ce apoi generaţia interbelică nu a dat nici o atenţie "universalizării?" Sunt convins că Lucian Blaga ar fi putut fi omologat şi receptat mai repede decît alţi conaţionali, trăgîndu-i apoi şi pe aceştia după sine, întrucît la valoarea şi originalitatea operei sale se adăuga şi faptul că, fiind prezent ca diplomat în capitalele culturii europene, îi era mai uşor să comunice cu elita artistică a acestora şi s-o cointereseze în asimilarea valorilor româneşti.

Dar nici Lucian Blaga, nici Mihail Sadoveanu, nici Camil Petrescu şi nici Liviu Rebreanu – în mod straniu – n-au vrut să se implice decisiv în propria lor *recunoaştere* în afara hotarelor limbii din motive insesizabile. Probabil, s-au considerat atît de importanţi că "au aşteptat" liniştiţi ca "Europa să înveţe româneşte" din proprie iniţiativă pentru a ne omologa şi traduce. Că lucrurile nu stăteau deloc astfel au dovedit-o reprezentanţii grupării de la Criterion care, după ce au constatat nepăsarea Europei, au pornit în întîmpinarea acesteia, renunţînd să scrie în limba maternă pentru a fi omologaţi. Este ştiut că (şi din motive politice) Eugen Ionescu n-a mai vrut să se recunoască român, Emil Cioran a refuzat să mai scrie şi să mai comunice în limba maternă, iar Mircea Eliade a trebuit să meargă la Chicago pentru a i se recunoaşte importanţa operei de istoric al religiilor şi de hermeneut. Cum integrarea lor în cultura universală s-a realizat prin intermediul limbii franceze şi cum devenind ei – în mod paradoxal – *exponenţii europeismului* nu s-a mai pus problema *provenienţei* lor

Scanned with OKEN Scanner

culturale ca şi cum s-ar fi născut direct, ca valori deja constituite, pe drumul de la Bucureşti la Paris. Astfel, unii români au fost omologaţi ca autori universali, fără să se menţioneze în vreun fel patrimoniul cultural pe care îl reprezentau. Totuşi, deşi Marinetti lansează, tot la Paris, în limba franceză, manifestul futurismului, curentul futurist este omologat ca fiind italian, pe cînd în cazul românului Tristan Tzara, dadaismul acestuia a fost omologat drept francez, deşi a fost proclamat la Zürich. Desigur, era mai uşor să fii omologat şi publicat, dacă refuzai să-ţi recunoşti rădăcinile; în mod normal, Tristan Tzara ar fi trebuit să se declare urmaşul lui Urmuz şi emulul lui Ion Vinea, Eugen Ionescu al lui I.L. Caragiale şi al aceluiaşi Urmuz, Mircea Eliade al lui Lucian Blaga şi Dan Botta, Emil Cioran al lui Nae Ionescu şi al *oralului* Petre Ţuţea etc. Este evident că recunoaşterea *background*-ului literar din care proveneau aceştia ar fi impus traducerea şi omologarea şi a altor scriitori şi filosofi din România şi ar fi dus la crearea unei *receptări deschise* pentru literatura română. Faptul că aceste valori româneşti universalizate *şi-au ocultat modelele reale* şi nu au contribuit în mod deliberat să le difuzeze chiar în acel moment a făcut să ne aflăm astăzi în *situaţia gravă a refuzului de a mai fi receptaţi*. Îmi aduc aminte că prezentînd *Avanguardia letteraria romena* (Milano, Feltrinelli, 1980), în 1981, la Roma, profesorul De Nardis de la Universitatea "La Sapienza" m-a întrebat mirat cum a putut să apară Tristan Tzara într-o tradiţie exclusiv orală ca aceea românească. Abia descoperindu-i pe Urmuz, Vinea, Geo Bogza, Ilarie Voronca, Gherasim Luca, Trost, Gellu Naum, profesorul italian a înţeles că

Scanned with OKEN Scanner

existau toate premisele necesare ca dadaismul să se nască în România. Mai tîrziu, m-a uimit atitudinea invidualistă a "universalizaților" noștri; îmi amintesc că inițial Cioran nu a fost deloc entuziasmat cînd i-am comunicat intenția mea de a-l face cunoscut pe C. Noica în Italia, în prima fază refuzîndu-mi iritat "prezentarea" pe care i-o solicitasem. I se părea că Noica trebuia să se limiteze la România şi că numai el, marele nihilist Cioran, avea dreptul să apară în colecția de masă a prestigioasei edituri Bompiani unde îl propusesem.

Situația descrisă pentru trecut nu diferă de prezentul cel mai apropiat; nu de mult am citit, în revista "Contemporanul", un articol al lui I. Buduca în care era certat poetul Cărtărescu fiindcă declarase într-un interviu publicat în Germania că el ar fi *unicul autor român demn de atenția Occidentului*, ca şi cum în jurul lui toți ceilalți poeți ar fi nuli. Poate că şi *acest egoism invidualist caracteristic nouă, românilor, a funcționat ca o frînă eficientă pentru ca literatura noastră să nu fie tradusă, omologată şi receptată la timpul potrivit.* Am mai vorbit despre acest "handicap" şi ar fi mai multe de spus despre "complexul nostru european", cum îl numeşte Livius Ciocârlie.

3. Traducerile bune contribuie la "universalizarea" lui Eminescu

Reîntorcîndu-ne la Eminescu, este adevărat că "din frustrare, s-a născut sentimentul – întemeiat, repet, pe valoare reală – că avem un poet *universal*". Dacă "sentimentul universalizării" se "întemeiază" pe o

Scanned with OKEN Scanner

"valoare reală", atunci nu mai poate fi vorba de vreo frustrare. În sine, un poet de valoare este universal, indiferent că i se recunoaşte sau nu acest atribut imediat. Sunt de acord cu Ciocârlie cînd afirmă şi el că "Eminescu este un poet de valoare universală, dar unul în mare măsură ignorat". Este rostul nostru să facem ca această "ignoranţă" să se micşoreze şi eventual să dispară. De exemplu, de cînd "Luceafărul" a apărut în Italia, în traducerea poetului Sauro Albisani, la prestigiosul editor de poezie Vanni Scheiwiller (Milano, 1989), au început să vorbească despre el mari poeţi italieni ca Mario Luzi şi Piero Bigongiari, iar un critic de talia lui Cesare Segre i-a dedicat un studiu, analizînd registrele narativităţii în romanul *Geniu pustiu* (publicat în traducerea Silviei Mattesini şi a Monicăi Farnetti sub titlul *Genio desolato*, editura Lubrina, Bergamo, 1989). Sperăm că după ce a apărut aproape toată proza lui Eminescu, sub titlul *La mia ombra e altri racconti*, în colecţia de *literatură universală* atît de cunoscută a editorului Rizzoli (Milano, 2000), "universalizarea" lui Eminescu – măcar în Italia – să sporească. În continuare, L. Ciocârlie mai afirmă falsificator: "O mînă de specialişti pot fi interesaţi de Eminescu, dar criticii nu, fiindcă ei nu lucrează pe traduceri". Dar cum pot să se refere atunci criticii la unii mari scriitori ce scriu în limbi complicate (japoneză, chineză, persană, suedeză etc.), altfel decît prin intermediul traducerilor? Pe ce pot să "lucreze" aceştia atunci cînd scriu studii de literatură comparată? Oare toţi criticii cunosc germana ca să se "intereseze" de Goethe? Este uşor de observat cît de puerile sunt silogismele lui L. Ciocârlie cînd pledează împotriva "universalizării" lui

Scanned with OKEN Scanner

Eminescu. Mai departe, el adaugă: "Cu atît mai puțin ar putea fi atras un cerc larg de cititori. *Deci Eminescu este o cauză pierdută în planul literaturii universale*" (s.m.). Dacă a fost tradus în Italia pentru Biblioteca Universală Rizzoli se pare că totuşi "a atras un cerc larg de cititori" şi că nu e chiar atît de "pierdut" pe cît ar dori unii. Dacă şansa "italiană" va fi repetată şi în alte limbi / literaturi, "ignorarea" se va diminua şi... sperăm că şi L. Ciocârlie să-şi dea silința ca Eminescu să fie mai puțin "ignorat" în Franța, unde criticul de la Timişoara a fost lector de limbă română şi unde cred că are prieteni literari care să-l traducă atît de bine pe poet încît să fie receptat ca universal.

4. Surescitarea "mitului" eminescian

Dar, orbit în mod inexorabil, prietenul nostru se auto-parodiază mai departe: "Fiind o cauză pierdută, este un mit exasperat". Cum am putut vedea – constatînd situația din Italia – "cauza universalizării" lui Eminescu nu este cu totul "pierdută", oricît de exasperat se străduieşte universitarul de la Timişoara să ajusteze mitul lui Eminescu. Ciocârlie mai postulează încă promițător: "Putem să presupunem că surescitarea pe care o provoacă Eminescu se va linişti cînd vom avea, în fine, un număr rezonabil de mare de scriitori internațional recunoscuți", ceea ce confirmă observațiile noastre anterioare despre "scriitorii internațional recunoscuți", fără a se recunoaşte concomitent că aceştia sunt *români* şi în acelaşi timp nu infirmă *cota de universalizare românească atinsă deja*. Cu peste 30 de ani în urmă, criticul Eugen Luca se

Scanned with OKEN Scanner

înverşuna să susţină că n-are rost să vorbim despre Sadoveanu ca "scriitor naţional" pînă cînd nu va fi recunoscut ca „scriitor universal". Cam acelaşi lucru vrea să ne inducă şi Livius Ciocârlie cînd ne îndeamnă să nu "surescităm mitul" lui Eminescu în ţară pînă nu e "recunoscut internaţional"...

5. Atacul împotriva "miturilor fondatoare"

Lăsînd la o parte anecdotica măruntă, în sfîrşit iată că apare şi obiectul real al polemicii: "Decît să tot vorbim de *mituri fondatoare*, mai bine ne-am vedea cum suntem în fiecare zi". Adică apare *politizarea* lecţiei de „mondializare", exact ca pe vremuri la cursurile de "învăţămînt ideologic". Abia acum dl. Ciocârlie se arată deranjat de întîmplarea că Mircea Eliade şi Cioran "au devenit şi ei *fondatori*". Vasăzică pe dînsul îl supără faptul că miturile istoriei şi ale culturii noastre *mai funcţionează activ* şi că unii filosofi, etichetaţi astăzi drept "antisemiţi", "au devenit şi ei fondatori"!

Aici atingem miezul polemicii nu tocmai gratuite, cum ar fi putut părea pentru profani această speculare inteligentă a unor aserţiuni aleatorii derulate cu eleganţă eclatantă, aparent în afara oricărei *finalităţi politice*. Pe Ciocârlie nu-l irită orice mit, căci – cum spune el însuşi – "poate e ceva bun în mituri", ci numai *miturile fondatoare*. Polemica sa întreagă se îndreaptă împotriva unor astfel de mituri şi polemistul se alarmează enorm că "nici pe Mircea Eliade şi nici pe Cioran *nu e voie să-i zgîrii cu vreun spin*" (s.m.). Iată el, exegetul ultim al lui Cioran, declară indirect că vrea să-i "zgîrie", tocmai

Scanned with OKEN Scanner

acum cînd s-a declanşat în toată presa o polemică dură împotriva aşa-zisului "antisemitism" al acestora. "Zgîrietura" lui Ciocârlie (îmi imaginez că zgîrietura unei ciocîrlii trebuie să fie foarte rea!), însă, se îndreaptă tot împotriva lui Eminescu şi aceasta se înscrie abil în perimetrul acelei *politizări actuale nefaste* a culturii noastre, la fel de nocive · indiferent de direcţia manipulatoare.

6. Care este "problema" lui Ciocârlie?

"Problema e alta" – insistă el – şi anume aceea că "Eminescu e un mit amestecat" întrucît "interferează poezia cu ideile". Ca şi pe alţi internaţionalişti autoproclamaţi ad hoc, pe Ciocârlie îl sperie "naţionalismul şi xenofobia" poetului. Îmi reamintesc că şi Ion Negoiţescu valoriza antieminescian acest "naţionalism" organic într-o scrisoare ce-mi adresa în Italia în urmă cu mai bine de zece ani (după ce fusese *reideologizat* la fel de eficient ca Ciocârlie de acelaşi Samy Damian în locuinţa acestuia de la Heidelberg) cînd i-am cerut colaborarea pentru volumul de exegeză *Eminescu e il romanticismo europeo* (Bulzoni, Roma, 1990). Deşi Livius Ciocârlie încearcă "să-i înţeleagă naţionalismul şi xenofobia" (*id est* "antisemitismul", scos din nou din panoplia ideologică a "globalizanţilor" noştri de ultimă oră), el nu ştie "cîţi dintre străinii care se ocupă de noi sunt dispuşi s-o facă". Nu altfel decît Samy Damian pe cînd implementa "sovietizarea", el nu se poate abţine să nu decreteze că "în asemenea condiţii, dintr-unul amestecat Eminescu devine mit impur" şi că

Scanned with OKEN Scanner

"prin urmare, a-l discuta este necesar". Şi fiindcă "e necesar a-l discuta" (în conformitate cu noua "etică" a "globalizării") nu mai este indicat "a-i preamări caietele" şi "a-l pune pe Eminescu, ca gînditor, în rînd cu Hegel şi cu Kant". Desigur, a-l înţelege pe Eminescu nu înseamnă să te întorci la el chiar dacă se mai face concesia că "numai exegeţii mai au ce descoperi la el".

8. Revizuirea lui Eminescu, Bacovia şi Caragiale

Într-o risipă sclipitoare de enunţuri contradictorii, prin citarea "autoritaristă" a lui Patapievici, cititorul este făcut să gîrueteze între opţiuni anitetice, fără a putea să aleagă vreuna. Se amestecă deliberat planurile (ce legătură ar fi aici între Rabelais şi Eminescu numai Ciocârlie ştie!), intersectîndu-se acela propriu-zis exegetic cu receptarea comună pentru *a se discredita orizontul de aşteptare întreţinut activ în permanenţă de către Eminescu*. Cu auxilii subtile, se sugerează mutaţiile facile de gust pentru a se învedera faptul – dat ca sigur de către criticul Ciocârlie – că în nu ştiu ce context nici "Bacovia nu va mai fi un mare poet" şi nici "Caragiale nu va mai fi un mare scriitor". Cu asemenea posibilă revizuire a valorilor se conchide diabolic că "nu e nici o vină în a nu-l (mai) gusta pe Eminescu". Dar poate că se confundă "importanţa" cu "valoarea", mai insinuează el; situîndu-se sub auspiciile incerte ale unor astfel de ambiguizări axiologice, atacul ciocîrlesc se încheie în isonuri de prohod "adulatoriu". Oricum, îmi fac datoria să consemnez echidistant că nu trebuie să ne lăsăm ademeniţi de seducţiile silogistice ale unui eseist

Scanned with OKEN Scanner

excepțional a cărui "importanță" ne împiedică să-i apreciem "valoarea". A ne pronunța în favoarea lui Ciocârlie ar fi prea "juvenil". A-i nega discursul otrăvit de praful trecător al politizării e mult mai "salutar". În acest pariu axiologic va tranșa numai timpul, însă este important să veghem și să nu ne lăsăm păcăliți de cîntecul sirenelor, dănțuitoare pe o apă atît de mică precum este Bega.

Luceafărul, 2000.

Scanned with OKEN Scanner

O CATEDRĂ EMINESCU

Iată, se vor împlini o sută de ani de la stingerea **poetului naţional** şi nu avem încă o catedră Eminescu. Cel care punea în mod acut acestă problemă, cu cincizeci de ani în urmă, a fost Pompiliu Constantinescu, criticul cel mai autentic al generaţiei lui Călinescu. Ar trebui să ne întrebăm de ce această problemă era acutizată pentru prima dată de un critic pur? Nu e vorba nici de G. Călinescu, nici de D. Caracostea şi nici de Tudor Vianu. (Aceştia, ca să spun aşa, deţineau fiecare "catedrele" lor de "eminescologie", de la care îşi propagau şi îşi impuneau propria "lecţie", cuprinsă în tomurile de exegeză critică publicate!). Pompiliu Constantinescu solicită înfiinţarea unei **catedre Eminescu**, aşa cum există catedre asemănătoare şi în alte părţi: numeroase catedre **Dante** în Italia, speciale catedre **Baudelaire** în Franţa, **fanatice** catedre **Shakespeare** în Anglia şi **Göethe** în Germania. O catedră Eminescu nu trebuie să fie nici mai mult dar nici mai puţin decît ceea ce înseamnă o catedră; un sediu universitar adică, de unde se predă o anumită **materie**: materia ar fi în acest caz **eminescianismul** şi **eminescianitatea**. Cum am mai spus, se poate oricînd observa cum are loc un fenomen permanent de infuzie şi transfuzie a eminescianismului în corpusul actual, trecut şi viitor al literaturii române. Eminescianismul este astfel prezent în **Miorița** şi în

Scanned with OKEN Scanner

Tinereţe fără bătrîneţe şi viaţa fără de moarte, în toată literatura română care s-a scris pînă în acest moment, dar şi într-un poet viitor, care - aşa cum am spus - deşi nu s-a născut încă, este deja, de pe acum, un poet eminescian. Suntem marcaţi ireversibil de Eminescu! Acest fapt se va repeta inevitabil cît timp va exista limba română şi chiar după ce va apare acel poet care să aducă şi să propună **tablele de legi** ale altui sistem poetic. Noul sistem poetic va creşte pe corpul / **corpus**-ul eminescian. Dar eminescianusmul este reperabil, cum a încercat să dovedească filosoful Constantin Noica, (şi au argumentat şi vor mai argumenta şi alţi filosofi), la toate nivelele existenţei noastre spirituale, impunînd o **viziune categorială** şi un **stil** cu rădăcini specifice înfipte adînc în tot ce ţine de creativitatea culturii româneşti pre-eminesciene şi post-eminesciene. Se constată tot mai des, de către diverşi cercetători, că în orice domeniu al manifestării noastre spirituale există o inserţie, o vînă, un **quark** eminescian care pulsează continuu radiaţii luminoase din viitor spre trecut şi invers, precum un **quasar** stelar. Eminescianismul dă substanţă spiritualităţii noastre, devenind concomitent un **concept** categorial prin care încercăm să ne exprimăm esenţa şi un **operator** cultural de **diferenţiere**, cum sunt de exemplu **shakespearianismul** sau **goetheanismul**. Nu vreau să mă opresc acum mai îndelung asupra "obiectului" şi "disciplinei" ce se vor preda la catedra Eminescu; Pompiliu Constantinescu a adus destule argumente de bun simţ, atingînd chiar patetismul, el care era un critic foarte serios. Fără îndoială că această catedră îşi va găsi imediat **autonomia** organică, şi instrumentaţia necesară

Scanned with OKEN Scanner

impuse de propria-i natură obiectivă. Nu insist aici. Dar aş vrea să stărui încă puţin asupra necesităţii fizice de înfiinţare a acestei catedre; mi se pare că este obligatoriu să **instituţionalizăm** predarea eminescianismului, noi care avem deja handicapul cultural al unei **oralităţi** complexate. Am putut auzi cu stupoare, la un colocviu Eminescu ţinut la Roma în 1984, cum un traducător oarecare al lui Leopardi în franceză, a afirmat cu seninătate că Eminescu ar fi un poet **minor**, care nu poate fi în nici un caz comparat cu Leopardi sau Alfred De Vigny, fiindcă poetul român n-ar fi depăşit **stadiul oralităţii**. Nu are importanţă faptul în sine: respectiva afirmaţie negatoare o putem oricînd demonta, cu emfaza patriotică ce ne caracterizează, susţinînd că respectivul traducător nu cunoştea temeinic limba română şi poezia lui Eminescu! şi nu le cunoştea. Aceste motivări nu sunt suficiente, însă, din moment ce nu suntem în măsură să-i oferim **argumente** materiale, **instituţionalizate**; să-l invităm (să-i invităm pe toţi, fiindcă sunt mulţi cei care judecă astfel pe Eminescu, deşi noi ne îmbătăm cu aşa-zisa cunoaştere internaţională a operei marelui poet) să participe la un an de specializare în Eminescu (şi în **eminescianism**). Astfel, în altă ocazie, să putem auzi cu orgoliu cum străinii, specializaţi în disciplina eminescianităţii, o propagă argumentat, pe baza unei însuşiri a acesteia la locul ei de origine. Ce să mai adaug? N-aş vrea să devin, la rîndu-mi, patetic. Nu-mi rămîne decît să-nchei, citîndu-l pe acelaşi Pompiliu Constantinescu: "o **catedră Eminescu**...

Ramuri, 1989

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

ARGUMENT 5

I 5

O IPOSTAZĂ ROMANTICĂ A GENIULUI (LUCEAFĂRUL) 13

"FATA-N GRADINA DE AUR"
SAU AVENTURA EPICĂ A LIMBAJULUI POETIC 24

"LUCEAFĂRUL" - POEM AL VISULUI ROMANTIC 33

I. GENEZA (ÎNTRE ALEGORIE ŞI SIMBOL) 35
1. Experienţa de viaţă 35
2. Surse folclorice 36
3. Surse romantice 45
4. Schopenhauer 51

II. NATURA DILEMATICĂ A EMINESCIANISMULUI 61
1. Reveria Cătălinei 62
2. Visul - prefigurare a mitului 65
3. Între aspiraţie şi realitate 67
4. Reveria poetului 69
5. Ipostazele reveriei 71
6. Procesul creaţiei poemei: naşterea literaturii 74
7. Visul vieţii 77
8. Naşterea simbolului 78
9. Dilema eminesciană 85

LUCEAFĂRUL
INTERPRETAREA TEXTULUI 93

INSULA-N INSULĂ
UN MODEL AL TEXTUALIZĂRII 158

SISTEMUL POETIC EMINESCIAN 166

AMORE E MORTE 170

IUBIREA ARHETIPALĂ 186
1. O "binemeritată recontextualizare" 186
2. Implicarea subiectului scriptural în existenţă 189
3. Detaşarea restrictivă 193
4. Rezidualitatea cognitivă 195
5. Ultra-religiozitatea nietzscheiană 197

Scanned with OKEN Scanner

6. Tropoţel şi Poţoţoni 198
7. Metafizica geloziei ineluctabile 201
8. Atitudinalul misoginic 202
9. "Să fii a mea oricum aş trăi şi oriunde" 203
10. Felix culpa 206

II **211**

TREI EMINESCOLOGI:
D. CARACOSTEA, G. CĂLINESCU, D. POPOVICI 212
EMINESCIANA (I. NEGOIŢESCU, LIVIU RUSU,
G. C. NICOLESCU, D. MURĂRAŞU) 267
UN PLAGIATOR: P. M. GORCEA 274
EMINESCU – CONDAMNAT LA NEBUNIE DE CĂTRE
MAIORESCU? 288
MITIZARE VERSUS DEMITIZARE 295
1. "Complexul specificităţii" 295
2. Sofismul lui Nicolae Manolescu 300
DE CE NU S-A "UNIVERSALIZAT" EMINESCU? 305
1. Absenţa istoriei şi a valorilor omologate 305
2. Complexul universalizării 308
3. Traducerile bune contribuie la "universalizarea" lui
Eminescu 311
4. Surescitarea "mitului" eminescian 313
5. Atacul împotriva "miturilor fondatoare" 314
6. Care este "problema" lui Ciocârlie? 315
8. Revizuirea lui Eminescu, Bacovia şi Caragiale 316
O CATEDRĂ EMINESCU 318

Scanned with OKEN Scanner

Probarea unui critic creator de sistem se face de obicei prin confruntarea cu poeticitatea cea mai elevată şi cu încărcătura semantică cea mai profundă, decelate în sistemele de semne pe care le propune la un moment dat manifestarea singulară a marilor poeti. La noi, proba maximă pentru un critic a fost considerată, pînă nu de mult, *aplicarea asupra operei lui Eminescu*. Toţi criticii noştri importanţi şi-au ilustrat apartenenţa estetică şi şi-au validat *metoda critică* pornind de la textul eminescian.

Nu aş vrea să se înţeleagă de aici - în mod eronat - că cine nu s-a ocupat niciodată de opera lui Eminescu ar fi un critic mai puţin important. Orice critic adevărat îşi manifestă vocaţia reală şi-şi augmentează personalitatea inconfundabilă referindu-se la autorii cei mai diverşi şi confruntîndu-se cu materia literară ce-i este afină! "Testarea" creativităţii criticilor prin Eminescu se pare că a contat în mod esenţial numai pentru o anumită mentalitate istorică, ceea ce a contribuit la sporirea domeniului eminescologiei.

ISBN 973-9224-46-6

Scanned with OKEN Scanner